JOSÉ M. GONZÁLEZ GARCÍA

METÁFORAS DEL PODER



FILOSOFÍA Y PENSAMIENTO
Alianza Editorial

METÁFORAS DEL PODER

FILOSOFÍA Y PENSAMIENTO
ENSAYO

EL LIBRO UNIVERSITARIO

JOSÉ M. GONZÁLEZ GARCÍA

METÁFORAS DEL PODER

Alianza Editorial

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid; teléf. 393 88 88
ISBN: 84-206-7918-6
Depósito legal: M. 39.300-1998
Compuesto e impreso en Fernández Ciudad, S. L.
Catalina Suárez, 19. 28007 Madrid
Printed in Spain

ÍNDICE

A mis hijos, Pablo y María

INTRODUCCIÓN: METÁFORA Y POLÍTICA

«Las metáforas pueden matar.» Con esta lapidaria frase, que debemos, claro está, interpretar metafóricamente, comienza el lingüista Georg Lakoff su análisis del papel del discurso metafórico en la justificación de la Guerra del Golfo [1]. A una conclusión análoga llega Susan Sontag en su reflexión sobre el uso de metáforas médicas en torno al cáncer y al sida. Las trampas del lenguaje deforman la experiencia de la persona que padece estas enfermedades, impidiéndole en muchos casos buscar a tiempo un tratamiento adecuado: «Me convencí de que las metáforas y los mitos matan» [2].

De manera similar, quisiera empezar yo este libro sobre la importancia de las metáforas para nuestra comprensión de la política con la proposición siguiente: «las metáforas también votan». Lo importante de este último enunciado no es su significado literal, que es obviamente falso, sino lo que intento transmitir con él: entender el uso de las metáforas es fundamental para nuestra comprensión del funcionamiento real de la política en un régimen de-

[1] Cfr. G. Lakoff, «Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf», en B. Hallet (ed.), *Engulfed in War: Just War and the Persian Gulf,* Spark M. Matsunaga Institute for Peace, University of Hawai'i, Honolulu, 1991, pp. 95-111.

[2] S. Sontag, *El sida y sus metáforas*, en la edición conjunta con *La enfermedad y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996, p. 100.

mocrático y para nuestra orientación en la vida pública. Por ejemplo, el efecto persuasivo de una metáfora puede ser determinante para ganar o perder unas elecciones. Algunos analistas han considerado que el ex presidente de Estados Unidos Jimmy Carter perdió la reelección presidencial por no haber sido capaz de comunicar su pensamiento creando una serie de metáforas y símbolos clave que redujeran la complejidad de los problemas. De esta manera, se podría establecer la equiparación entre pobreza metafórica y desconfianza por parte de los electores[3]. Y también sería cierta la proposición inversa, que igualaría el éxito electoral con la riqueza del discurso metafórico y con la capacidad de creación de símbolos políticos que sirvan para aglutinar los deseos y las expectativas de los electores en torno a unas pocas consignas expuestas metafóricamente. Así pues, es importante entender el papel de las metáforas en la conformación de nuestro discurso y pensamiento políticos, en los procesos de toma de decisiones y, en general, en toda acción colectiva. Lenguaje, pensamiento y acción se basan en la capacidad humana de metaforizar. Sin metáforas no es posible el lenguaje, pensamos mediante metáforas y actuamos sobre la base proporcionada por metáforas fundamentales. Y quisiera desde el principio retomar la clásica definición aristotélica en la *Poética* (1457 b) de la metáfora como «traslación de nombres», como «trasladar a una cosa un nombre que designa otra».

Cuando se reflexiona sobre el lenguaje político, se suele entender la metáfora como un elemento importante de la retórica del poder, de ese arte especial de convencer a nuestros adversarios o partidarios mediante la argumentación racional o que, al menos, pretende serlo. Argumentamos con metáforas en distintos niveles de la retórica política: cuando discutimos en la vida cotidiana, en los comentarios de la prensa o de los medios de comunicación

[3] Cfr. F. Rigotti, *Il potere e le sue metafore*, Milán, Feltrinelli, 1992, p. 37. De la misma autora puede verse *Metafore della politica*, Bolonia, Il Mulino, 1989, y un tercer libro editado conjuntamente con W. Euchner y P. Schiera, *Il potere delle immagini. La metafora politica in prospettiva storica / Die Macht der Vorstellungen. Die politische Metapher in historischer Perspektive*, Bolonia, Il Mulino; Berlín, Duncker & Humblot, 1993.

en general, y también encontramos metáforas en los textos de los filósofos de la política, incluso en aquellos que utilizan un lenguaje más depurado y con pretensiones de cientificidad. En este libro me centraré de manera especial en el análisis del funcionamiento de las metáforas en la filosofía política.

En la tradición del pensamiento político se ha solido entender la metáfora de manera reductiva, bien como una forma de embellecer el discurso, bien como una manera de ampliar sus efectos persuasivos o, tal vez, como una mezcla de lo primero y de lo segundo. Sin dejar al margen estas dos funciones de la metáfora en el discurso político —funciones que podríamos denominar «ornamental» y «evocativa»—, me interesa centrarme en una tercera función, la constitutiva [4]. En efecto, la metáfora contribuye a la constitución del lenguaje, del pensamiento y de la acción política a varios niveles. Resulta importante hoy mostrar la insuficiencia de la idea ingenua según la cual la metáfora no es más que un elemento retórico añadido al discurso político, sociológico o científico y que se puede eliminar sustituyéndola sin más por un enunciado no metafórico. El papel de la metáfora es más amplio que el de un mero adorno estilístico susceptible de ser eliminado a voluntad o sustituido por un enunciado no metafórico. Tal vez cabría postular, como lo hace por ejemplo Mark Johnson, que la metáfora no se puede limitar a su sentido tradicional como una mera figura retórica, sino que más bien conviene identificarla con una estructura penetrante e indispensable de la comprensión humana, mediante la que captamos figurada e imaginativamente el mundo. Dicho brevemente, no sólo hablamos en metáforas, sino que además pensamos y conceptualizamos la realidad social en metáforas [5]. Y estas metáforas también condicionan nuestra acción. En este sentido me parece importante asumir la postura teó-

[4] Cfr. F. Rigotti, *Il potere e le sue metafore*, ed. cit., especialmente pp. 33 y ss. En el cap. 1 (pp. 23-44) de este libro de Rigotti puede verse una reseña bibliográfica comentada de las publicaciones de las últimas décadas sobre metaforología política.

[5] Cfr. M. Johnson, *El cuerpo en la mente. Fundamentos corporales del significado, la imaginación y la razón*, Madrid, Debate, 1991, p. 24.

rica de Georg Lakoff y Mark Johnson y que ellos mismos expresan claramente al comienzo del primer capítulo de su libro *Metaphors we live by*:

> Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo sólo del lenguaje, cosa de palabras, más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que pueden arreglárselas perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica[6].

Así pues, la metáfora no es sólo un elemento del lenguaje, sino también del pensamiento y de la acción. Y en el campo que aquí nos interesa cabe señalar que el lenguaje, el pensamiento y la acción políticos viven de la metáfora. Podríamos preguntarnos retóricamente qué quedaría de la historia del pensamiento político si suprimiéramos todas las metáforas que contiene, si elimináramos leviatanes, cuerpos políticos, máquinas, teatros, pactos con el diablo, panópticos, velos de ignorancia, mercados, naves del Estado, etc., etc... Pero todavía podríamos dar un paso más si, además de suprimir estas «metáforas vivas» —aquellas que directa e intuitivamente comprendemos como metáforas—, intentáramos eliminar también lo que podríamos denominar «metáforas muertas», es decir, aquellos conceptos que en su origen son metafóricos pero que ya están lexicalizados e incluidos en el lenguaje común y cuyo carácter metafórico se nos ha escapado. La mayor parte de los conceptos políticos —y cabría añadir la mayor parte de los conceptos de nuestro lenguaje— tienen un origen metafórico del que ya no

[6] Cito por la versión castellana de la obra de G. Lakoff y M. Johnson aparecida con el título de *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 39.

somos conscientes. Líder, candidato, patria, carisma, política, república, burocracia o razón de Estado, por poner sólo unos pocos ejemplos, son conceptos de origen metafórico y sin los cuales difícilmente podríamos expresar nuestras ideas [7]. Si intentáramos suprimir tanto las metáforas vivas como las muertas de nuestro lenguaje político, nos quedaríamos con un lenguaje altamente formalizado incapaz de transmitir ningún tipo de conocimiento sobre lo colectivo, sobre nuestra vida en sociedad. Así pues, de lo que se trata no es de suprimir las metáforas, tarea imposible e inútil, sino de ser conscientes del carácter metafórico de nuestro lenguaje, de nuestros conceptos, de nuestra comprensión de la realidad, de nuestro pensamiento y, en definitiva, también de nuestra acción.

No quisiera ser mal interpretado como alguien que pretende sustituir el discurso filosófico por el análisis de las metáforas en él contenidas o como alguien que intenta eliminar la argumentación racional en aras del estudio de las imágenes retóricas. Se trata, más bien, de tener en cuenta que la retórica desempeña un papel importante en la argumentación política, en el arte de convencer a otros acerca de la bondad de los fines de nuestra acción colectiva, y que dicha argumentación se basa inevitablemente en metáforas. Así pues, soy partidario de un enfoque racionalista de la metáfora en el sentido de que lo fundamental en la filosofía son los argumentos racionales. El hecho de que éstos tengan un contenido inevitablemente metafórico no nos dice, en principio, nada en contra de ellos, no les priva de su valor como vehículo de entendimiento. Lo que me interesa recalcar es la importancia de comprender las metáforas utilizadas para lograr una correcta comprensión de los argumentos.

[7] J. Ortega y Gasset en su artículo «Las dos grandes metáforas» (*Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, vol. II, 7.ª ed., 1979) nos ha recordado el origen metafórico de la palabra «candidato». Por otra parte, la distinción entre metáforas vivas y muertas se basa en una vieja distinción de Hegel entre las metáforas efectivas y aquellas que a fuerza de usarlas se convierten en expresiones propias ya sin carácter metafórico. Cfr. el artículo de J. Derrida «La mitología blanca. La metáfora en el texto filosófico», en su libro *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 247-311.

Pero también quisiera ir un poco más lejos y afirmar que las metáforas no son inocentes, pues vehiculan formas de entender el mundo y de actuar sobre él. Dentro de ciertos límites, somos prisioneros de las metáforas que utilizamos, ya que éstas explican algunos segmentos de la realidad, pero enmascaran otros. Y esto puede ser especialmente peligroso en los campos de la economía o de la política, como muy claramente establecen Lakoff y Johnson:

> Las ideologías políticas y económicas tienen marcos metafóricos. Como todas las otras metáforas, las metáforas políticas y económicas pueden ocultar aspectos de la realidad. Pero en el área de la política y la economía, las metáforas importan más, porque limitan nuestras vidas. Una metáfora en un sistema político o económico puede llevar a la degradación humana en virtud de aquello que oculta [8].

Y cabría añadir, también en virtud de aquello que manifiesta. Pues definir la política como lucha a muerte, o como la distinción entre *amigo* y *enemigo*, según lo hace Carl Schmitt, puede llegar a tener no sólo consecuencias intelectuales, sino también prácticas en el intento de eliminación física de todo adversario. El poder creador de la metáfora origina mundos, influye en nuestra percepción y en nuestra conceptualización de la realidad e impulsa a la acción.

La definición metafórica de la política como magia ha tenido también históricamente consecuencias funestas. Tal vez debamos al poeta Hugo von Hofmannsthal la expresión lingüística más acertada de dicho fenómeno: «La política es magia. Quien sepa extraer fuerzas de lo profundo será seguido» [9]. Hofmannsthal condensaba en este aforismo la experiencia histórica de una época que estaba viendo surgir ante sus ojos los primeros movimientos de masas que rompían abiertamente con la manera liberal de enten-

[8] G. Lakoff y M. Johnson, *op. cit.*, p. 281.

[9] H. v. Hofmannsthal, «Buch der Freunde», en *Aufzeichnungen*, Frankfurt, Fischer, 1959, p. 60. Véase el análisis de C. E. Schorske en su *Viena Fin-de-Siècle*, Barcelona, G. Gili, 1981.

der y hacer la política. La concepción de la política como magia fue llevada hasta sus últimas consecuencias por Hitler, cuyo enorme aparato de propaganda pretendió la incorporación de la población a una supermáquina política, movida por una fuerza irresistible de la naturaleza que conduciría a la victoria final de Alemania. La magia, la pretensión de manipular el mundo mediante fórmulas rituales, la participación del individuo en la ceremonia del todo, su absorción en una gran comunidad de sangre, definieron un modo de hacer política con las desastrosas consecuencias que todos conocemos. En *Mi lucha*, Hitler escribió lo siguiente:

> El mitin de masas es necesario aunque sólo sea porque en él el individuo, que se está convirtiendo en partidario de un nuevo movimiento, se siente solitario y es fácil que se sienta preso del temor de encontrarse solo; contempla por primera vez el cuadro de una gran comunidad, algo que tiene un efecto reconfortante y alentador sobre la mayoría de las personas [...] Si sale por primera vez de su pequeño taller o de la gran empresa, donde se siente muy pequeño, y entra en un mitin de masas y se encuentra rodeado por miles y miles de personas que tienen los mismos ideales [...] sucumbe a la influencia mágica de lo que llamamos sugestión de masa [10].

Pero, al igual que en el poema de Goethe, todo aprendiz de mago en la política es incapaz de conjurar y poner freno a las fuerzas irracionales que ha contribuido a desatar. Es importante, pues, tratar de controlar los elementos irracionales que siempre están presentes en la política de una manera inevitable.

Además, la metáfora puede contribuir a conformar nuevas formas de conocimiento, ya que, al menos en las ciencias sociales, muchos enfoques científicos toman su punto de partida en una metáfora, la unilateralizan y la llevan hasta el final, extrayendo de

[10] A. Hitler, *Mein Kampf*, citado por F. Neumann en su *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo*, México, FCE, 1943, p. 484. Véase el estudio de Neumann sobre la manipulación política de las masas bajo el nacionalsocialismo en la última parte de su libro.

ella todo un potencial explicativo de la realidad social. Así, y refiriéndome únicamente a enfoques de ciencia política, la metáfora del juego ha llevado a la construcción de toda una teoría —la teoría de juegos— aplicada al análisis del poder; la metáfora del teatro ha demostrado su capacidad heurística en el llamado «paradigma de la dramaturgia» y en el análisis del espectáculo político; y la metáfora del mercado ha dado origen a toda una serie de planteamientos conocidos bajo la denominación de «la teoría económica de la democracia».

Por otra parte, la metáfora es importante para la labor de interpretación de los textos de la filosofía política, tanto por lo que dichas metáforas pueden revelar como por lo que pueden ocultar sobre la realidad. La metáfora une razón e imaginación, es racionalmente imaginativa[11], nos hace comprender unos argumentos recurriendo a otros o estableciendo imágenes que nos conectan con todo un mundo —el de los símbolos, emblemas, representación iconográfica...— muy poco analizado por la filosofía política y que, sin embargo, ocupa un lugar muy importante en nuestra comprensión de la realidad y en nuestra acción individual y colectiva.

Desde el punto de vista de la función constitutiva de la metáfora podemos considerar varios niveles y las correspondientes distinciones en cada nivel. Un primer nivel sería el de la formación de los conceptos políticos. Como ya he señalado, todos los conceptos políticos tienen un origen metafórico. El paso de la metáfora al concepto (de las metáforas vivas a las metáforas muertas) señala un proceso de abstracción en el que se olvida la metáfora originaria. Por tanto, la distinción entre metáforas «vivas» y «muertas» corresponde a este primer nivel de la formación metafórica de los conceptos políticos.

En un segundo nivel es posible distinguir entre metáforas explicativas y metáforas estructurales. Tomo esta distinción de David W. Tarbet, quien la utiliza en su estudio de las metáforas de Kant en la *Crítica de la razón pura*. La metáforas explicativas sirven para ejem-

[11] Cfr. G. Lakoff y M. Johnson, *op. cit.*, pp. 235-236.

plificar, explicar o aclarar determinados pasajes, mientras que las metáforas estructurales desempeñan un papel mucho más importante en la constitución misma del texto. Cabría decir que las primeras son marginales, mientras que las segundas ocupan una posición central en la expresión del pensamiento y también en el proceso mismo de pensar: no son meras formas de expresión. Veremos esta distinción más detenidamente en el capítulo dedicado a Kant.

Cabe afirmar que la idea de la existencia de metáforas estructurales tiene un precedente en las investigaciones de Karl Mannheim sobre sociología del conocimiento. En efecto, aunque habla de símbolos y no de metáforas, Mannheim establece claramente que cada «estilo de pensamiento» (un concepto que deriva de la crítica e historiografía del arte) tiene oculto un símbolo que le da coherencia y estructura. Por «estilo de pensamiento» entiende Mannheim no sólo un conjunto de conceptos unidos por una *Weltanschauung* coherente, sino también un punto de vista sobre la realidad que tiende a influir en el método de pensar y en la forma de presentar los hechos. Pues bien, en la terminología que aquí hemos adoptado, cada estilo de pensamiento sobre la realidad social y política tiene en el trasfondo una metáfora estructural que condiciona la forma de pensar y de actuar. Así, las diferencias entre el pensamiento conservador y el pensamiento liberal en el siglo XIX alemán se vertebran en torno a dos formas metafóricas distintas de conceptualizar la sociedad, bien como organismo biológico, bien como mecanismo. Organismo y mecanismo son metáforas que están en el fondo de dos estilos de pensamiento contrapuestos y condicionan también dos formas de argumentar y dos maneras de entender y conceptualizar la realidad social y política. La diferencia entre pensamiento liberal y conservador supone, pues, según Mannheim, una diferencia radical en las metáforas que estructuran estos dos estilos de pensamiento incompatibles. Mientras que los conservadores conceptualizan metafóricamente la sociedad o el Estado como un organismo biológico producto vivo de una comunidad que no puede ser trasplantado con éxito a ningún otro organismo social, la metáfora de la sociedad como una máquina

atraviesa gran parte del pensamiento liberal ilustrado (recuérdese la idea del equilibrio de poderes en Montesquieu, por ejemplo). Y esta diferencia de dos metáforas estructurales configura dos modelos alternativos de pensamiento y también dos modelos alternativos de acción política [12].

De manera similar, también Murray Edelman en su análisis de las metáforas políticas llega a la conclusión de que la oposición se organiza frecuentemente en torno a definiciones metafóricas alternativas de la realidad. Y estas metáforas contribuyen a establecer una conformidad y una identificación de los individuos entre sí, al mismo tiempo que les convencen de la racionalidad de sus creencias y posturas políticas, contribuyendo así a su mantenimiento. Tal vez sea Murray Edelman quien más ha contribuido a destacar la perspectiva del *homo politicus* como un *homo symbolicus* que no actúa después de haber sopesado ponderadamente de manera racional todos los cursos alternativos de acción y todos los argumentos en pro y contra sino que se deja guiar emocionalmente por los estímulos provocados por fuentes simbólicas. El lenguaje político no es un mero reflejo de otra realidad, sino que ordena, modela, construye y simplifica el mundo, interpretándolo de manera asequible [13].

[12] Véanse los análisis de K. Mannheim sobre «El pensamiento conservador» y «La historia del concepto de Estado como organismo: Un análisis sociológico», contenidos en su libro *Ensayos sobre sociología y psicología social* (editados por P. Kecskemeti), México, FCE, 1963, pp. 84-202. Cfr. también el artículo de A. Meyer, «Mechanische und organische Metaphorik politischer Philosophie», en *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. XIII, 1969, pp. 128-214. Desde un punto de vista distinto, diversas teorías actuales de la metáfora han insistido en el papel de ésta como modelo de nuestro pensar. Véanse especialmente los libros de Max Black, *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966, el análisis que sobre él realiza Paul Ricoeur en el estudio V de *La metáfora viva*, Madrid, Ediciones Europa, 1980, así como el estudio de Mary Hesse sobre la importancia de las metáforas y los modelos en el desarrollo y en la transmisión de la ciencia (*Models and Analogies in Science*, University of Notre Dame Press, 1966, y *The Structure of Scientific Inference*, Londres, 1974).

[13] De M. Edelman pueden verse los libros *The Symbolic Uses of Politics* (The University of Illinois Press, Urbana, 1964), *Politics as Symbolic Action. Mass Arousal and Quiescence* (Chicago, Markhan, 1971) y *Constructing the Political Spectacle* (Chicago, The University of Chicago Press, 1988).

Una posición similar es sostenida por Michael Walzer en un viejo artículo metodológico y programático que precede bastantes años a sus conocidas obras *Éxodo y revolución* y *Esferas de la justicia.* Walzer considera en aquel artículo a la política como el arte de unificar, como el arte de hacer de muchas cosas una. La unión de los hombres sólo puede ser simbolizada; el Estado es impalpable e invisible, y, por tanto, antes de poder ser visto ha de ser personificado, antes de poder ser amado ha de ser simbolizado, antes de ser concebido tiene que ser imaginado. Y todo esto sólo puede hacerlo una metáfora como la del cuerpo político que sugiere cómo puede existir una comunidad política y cómo pueden pertenecer a ella los individuos [14].

El objetivo principal de este libro consiste en analizar algunas de las metáforas más usadas a lo largo de la historia de la filosofía política. He mantenido en todos los capítulos un tono deliberado de ensayo, sin ninguna pretensión de exhaustividad en el análisis. Otro elemento importante en las páginas que siguen será la interpenetración de tradiciones, ya que, desde mi punto de vista, la mayor parte de las metáforas del pensamiento político provienen de la literatura o de la filosofía y tienen, además, una larga carrera en la iconografía. En este sentido, las metáforas sirven como punto de contacto entre las diversas tradiciones artísticas, filosóficas, literarias y políticas que constituyen el humus central de nuestro pensamiento. Por otro lado, espero que a este libro de carácter general sobre metaforología política le puedan seguir en los próximos años sendas monografías: la primera, sobre el cambiante papel de la metáfora de la diosa Fortuna en el pensamiento político, y en torno a la nave del Estado, la segunda.

Como puede verse en el índice, hay varios capítulos centrados en la época del Barroco, ya que en el siglo XVII se plantea de una manera especial la relación entre retórica y política junto con la

[14] M. Walzer, «On the Role of Symbolism in Political Thought», en *Political Science Quarterly*, LXXXII, 2, 1967, pp. 191-204. Sigo el análisis de F. Rigotti, *Il potere e le sue metafore*, ed. cit., p. 34.

controversia sobre el uso de las metáforas en la ciencia. Pero mi interés también ha radicado en avanzar desde el siglo XVII hasta nuestros días y, por ello, he prolongado el análisis del *theatrum mundi* hasta cubrir la época liberal y su crisis junto con las transformaciones contemporáneas del escenario político debidas al desarrollo de los medios de comunicación de masas y la intervención de la televisión en los procesos electorales. Por otro lado, también el capítulo sobre Kant implica un análisis de las metáforas del discurso político a finales del siglo XVIII, y los dos últimos capítulos hacen sendas incursiones en la contemporaneidad, centrándose respectivamente en la metáfora de Max Weber de la política como pacto con el diablo y en las metáforas de la identidad desarrolladas por Charles Taylor. De esta manera, no se trata sólo de una curiosidad histórica del uso de las metáforas políticas en el pasado, sino también de sus funciones en nuestra época, en autores que marcan de una manera indeleble el pensamiento contemporáneo.

Mi pasión por las metáforas e imágenes del poder me ha llevado en los últimos años a pronunciar conferencias sobre los temas de este libro en múltiples seminarios, congresos o cursos organizados en diversas universidades: Valladolid, Salamanca, Autónoma de Barcelona, Autónoma de Madrid (Centro de Teoría Política), Complutense, Constanza (Alemania), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Universidad Internacional Menéndez Pelayo (sedes de Valencia y Cuenca) y Universidad Nacional Autónoma de México. Mi agradecimiento va dirigido tanto a los organizadores de las reuniones como a los participantes en los coloquios que han contribuido a mejorar las primeras versiones de los diferentes capítulos. Por otro lado, antes de decidirme a la publicación de este libro, sus contenidos han sido objeto de discusión esta vez ya de una manera sistemática en cuatro cursos de doctorado impartidos en universidades de este lado y del otro del Atlántico. Por orden cronológico, primero el año 1994 en la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, gracias a una invitación de Jacobo Muñoz; en segundo lugar, abril de 1997, en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antio-

quia (Medellín), gracias al profesor Francisco Cortés Rodas; en tercer lugar, mayo de 1997, en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, invitado por los profesores Guillermo Hoyos y Bernardo Correa; y por último, en septiembre de 1997, gracias a las profesoras Paulette Dieterlen, Juliana González y María Herrera, en el marco de la cátedra extraordinaria «Maestros del exilio español», impartí el curso «Metáforas en la filosofía política moderna» en el postgrado de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México. De nuevo, mi agradecimiento se extiende también a los profesores y estudiantes que tomaron parte en las discusiones de estos cursos, me hicieron reflexionar sobre algunos planteamientos, me animaron a publicar este libro y me hicieron salir de la torre de marfil en la que suele acabar confinado quien se dedica de forma exclusiva a la investigación sin contacto con la docencia universitaria.

Por otro lado, los ensayos que componen este libro han sido fruto de un proyecto de investigación que, bajo el título global de «Filosofía, Literatura y Ciencias Sociales II: Razón, Argumentación y Contexto» (PB93-0147) y financiado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia, se ha desarrollado entre los años 1994 y 1997 en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Los profesores Teresa López de la Vieja, José Miguel Marinas, Carlos Thiebaut, Gerard Vilar y Stella Wittenberg, miembros del equipo de investigación, han participado activamente en las discusiones de los seminarios en los que he ido presentando mis trabajos, contribuyendo de manera muy significativa a mejorarlos. De la misma forma, los profesores mexicanos María Herrera y Carlos Pereda han formado parte del equipo de investigación durante sus estancias de un año en Madrid aprovechando su situación de sabático en la Universidad Nacional Autónoma de México y han sido las cabezas visibles de otro equipo de investigación sobre «Filosofía y Literatura» en su Universidad, grupo con el que hemos trabajado estrechamente en la organización de congresos comunes.

Quiero reiterar también mi agradecimiento a todos los amigos del Instituto de Filosofía y, de manera especial, al equipo de la biblioteca —dirigido por Julia García Maza— sin cuya ayuda la escritura de este libro hubiera sido más difícil.

Para concluir esta introducción quisiera volver sobre el lenguaje político y recalcar que no se trata ni de suprimir las metáforas contenidas en él porque sólo nos conduzcan a engaños ni de asumirlas acríticamente, sino de ser conscientes de sus usos y significados. Tanto el científico de la política como el filósofo podrían hacer suya la recomendación que Aristóteles hacía en la *Poética*: «Es importante usar convenientemente [...] los vocablos dobles y las palabras extrañas; pero lo más importante con mucho es dominar la metáfora» [15], ser un maestro en ella, lo cual es un don que está distribuido de manera muy desigual entre los mortales. Y con ello termino, pues, como bien sabía el Estagirita, el arte de inventar o construir buenas metáforas no se puede enseñar, sino que cada quien debe aprenderlo por sí solo.

[15] Aristóteles, *Poética*, 1459a. Cito por la edición de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

CAPÍTULO 1

METÁFORA E IMAGEN EN LA FILOSOFÍA POLÍTICA: EL EXTRAÑO CASO DE THOMAS HOBBES

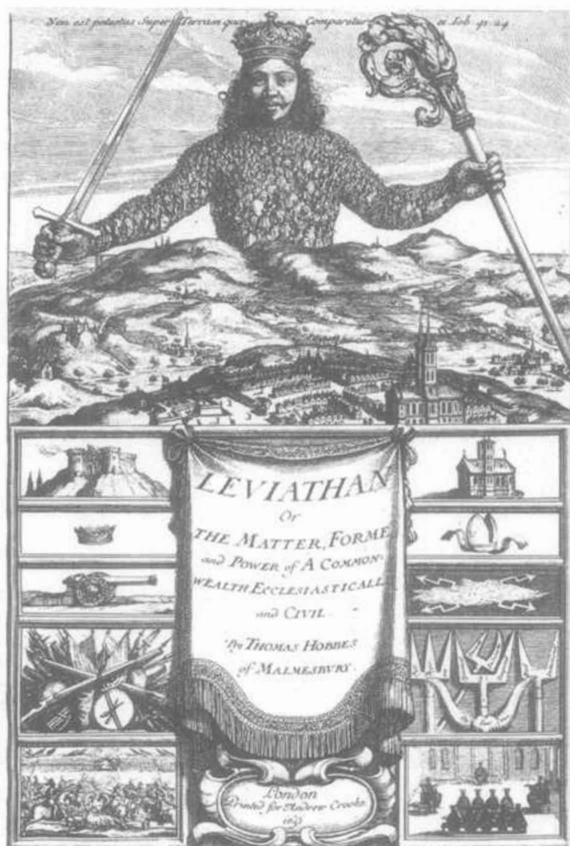


Figura 1. Portada del *Leviatán* de Thomas Hobbes

Es importante tener en cuenta el hecho de que la metáfora ha sido definida frecuentemente como una «imagen verbal» y sirve de conexión entre el mundo de la palabra y el mundo de la imagen. Aunque voy a plantear esta última hipótesis en torno a la relación entre los argumentos verbales y los iconos en el Barroco, bien podría generalizarse a otros momentos históricos. Si me centro en esta época histórica es precisamente porque en la sociedad cortesana del Barroco las metáforas desempeñaron un papel central en la configuración del pensamiento político. Siguiendo las reflexiones de Walter Benjamin, es posible distinguir entre un Barroco de la palabra y un Barroco de la imagen. De hecho habría un Barroco en el que los dos elementos aparecen disociados y otro que intenta unirlos. Hobbes es un ejemplo del primero y Saavedra Fajardo, del segundo. En el caso de Thomas Hobbes, se trata del intento de creación de una ciencia política rigurosa, basada en conceptos claramente definidos y no en imágenes, a pesar de ser él mismo el creador de metáforas y de la alegoría más importante del Estado absolutista, alegoría por la que hoy es más conocido que por el desarrollo de su ciencia. Los elementos expresivos contenidos en su teoría política se han impuesto a los elementos estrictamente científicos, y son aquéllos los que le han

dado su fama. En Hobbes se disocia el Barroco de la palabra y de la ciencia frente al Barroco de la metáfora, de la alegoría y de la imagen [1]. Y mientras que su intención es que prevalezca el primero, en la historia de la recepción de su teoría ha predominado el segundo, siendo hoy mucho más conocido por la creación de la metáfora o alegoría política del *Leviatán* que leído en la extensión y profundidad que su ciencia política merece. En el caso de Diego de Saavedra Fajardo, por el contrario, se trata explícitamente de conjugar palabra e imagen, texto y artes plásticas, tal y como él mismo escribe al comienzo de la dedicatoria de sus *Empresas políticas* al príncipe Baltasar Carlos:

> Propongo a V. A. la Idea de un Príncipe Político-Cristiano, representada con el buril y la pluma, para que por los ojos y por los oídos (instrumentos del saber) quede más informado el ánimo de V. A. en la sciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa [2].

De hecho, podríamos ver, en gran medida, la iconografía política como una representación pictórica de las metáforas que impregnan el lenguaje político. El Barroco de la palabra y el Barroco de la imagen se unen en una representación visual que tuvo un gran éxito durante los siglos XVI y XVII, en el desarrollo de una incipiente «cultura de masas» dirigida desde las esferas del poder [3].

[1] Tomo de W. Benjamin esta contraposición entre el «Barroco verbal» y el «Barroco figural» o entre el Barroco de la palabra y el Barroco de la imagen. Véase *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 197 y 211. A su vez, Benjamin es deudor —y así lo reconoce— del libro de H. Cysard, *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*, Leipzig, 1924.

[2] D. de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988, p. 5. Saavedra participa en realidad del tópico *ut pictura poesis* tan extendido en el Barroco español y que supone una comparación sistemática entre la escritura y la pintura: hay que escribir como se pinta, utilizando imágenes verbales que hagan plástico el pensamiento que se quiere transmitir.

[3] Sobre la utilización de los medios visuales en la «sociedad de masas» del Barroco español y en concreto sobre el tópico *ut pictura poesis*, véase el excelente libro de José Antonio Maravall, *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975, especialmente las páginas 495-520.

Incoherencia de Hobbes sobre la metáfora

Pero vayamos con el extraño caso de Thomas Hobbes y que podemos definir como incoherencia en torno a la metáfora: por un lado rechaza la metáfora porque es un origen de confusiones y sobre ella no se puede construir ninguna ciencia, pero, por otro, es uno de los mayores creadores de metáforas en toda la filosofía política occidental. Y la incoherencia se traslada también al mundo de la imagen: al mismo tiempo que se ocupa primorosamente en pensar el grabado para la primera página de su gran obra, abomina de las imágenes porque tampoco sobre ellas se puede elaborar ninguna ciencia de la política.

Comenzaré con una extensa cita de la Introducción del *Leviatán* de Hobbes, porque en ella se encuentran muchos de los elementos en los que voy a centrar mi exposición. Gran número de metáforas de las que podríamos considerar como clásicas en la filosofía política aparecen en él, de forma que es posible enjuiciar este texto como un resumen de expresiones metafóricas recurrentes, algunas de las cuales tienen ya una larga historia cuando Hobbes las utiliza y otras continuarán su trayectoria con diversas variaciones hasta nuestros días. Dice así el comienzo del *Leviatán*:

> La NATURALEZA, arte por el que Dios ha hecho y gobierna el mundo, es imitada por el *arte* del hombre, como en tantas otras cosas, en que éste puede fabricar un animal artificial. Si la vida no es sino un movimiento de miembros cuyo principio está radicado en alguna parte principal interna a ellos, ¿no podremos también decir que todos los *automata* (máquinas que se mueven a sí mismas mediante muelles y ruedas, como sucede con un reloj) tienen una vida artificial? ¿Qué es el *corazón* sino un *muelle*? ¿Qué son los *nervios* sino *cuerdas*? ¿Qué son las *articulaciones* sino *ruedas* que dan movimiento a todo el cuerpo, tal y como fue concebido por el artífice? Pero el *arte* va aún más lejos, llegando a imitar esa obra racional y máxima de la naturaleza: *el hombre*. Pues es mediante el arte como se crea ese gran LEVITÁN que llamamos REPÚBLICA o ESTADO, en latín CIVITAS, y que no es otra cosa que un hombre artificial. Es éste de mayor estatura y fuerza que el natural,

> para cuya protección y defensa fue concebido. En él, la *soberanía* actúa como *alma* artificial, como algo que da vida y movimiento a todo el cuerpo; los *magistrados* y otros *oficiales* de la judicatura y del ejecutivo son *articulaciones* artificiales; la *recompensa* y el *castigo*, por los cuales cada articulación y miembro que pertenecen a la sede de la soberanía se mueven para desempeñar su misión, son los *nervios* que hacen lo mismo en el cuerpo natural; el *dinero* y las *riquezas* de cada miembro particular son la *fuerza*; la *salus populi*, o *seguridad del pueblo*, es su *finalidad*; los *consejeros*, por quienes le son sugeridas a este cuerpo artificial todas las cosas que le es necesario conocer, son la *memoria*; la *equidad* y las *leyes* son una *razón* y una *voluntad* artificiales; la *concordia* es la *salud*; la *sedición*, la *enfermedad*; y la *guerra civil*, la *muerte*. Por último, los *pactos* y *alianzas* en virtud de los cuales las partes de este cuerpo político fueron en un principio hechas, juntadas y unidas se asemejan a aquel *fiat*, o *hagamos al hombre*, pronunciado por Dios en la Creación[4].

El texto de Hobbes continúa exponiendo el plan de su extensa obra sobre la naturaleza de este hombre artificial y explica la división de su libro en cuatro partes: la primera sobre el hombre como artífice y materia al mismo tiempo de ese cuerpo político; la segunda, acerca de las formas y convenios mediante los cuales se constituye una república, así como de los derechos, poder y autoridad de un soberano, cómo se preserva y se disuelve; la tercera, sobre la república cristiana; y, por fin, la última, sobre el reino de las tinieblas.

Pero volvamos al texto citado partiendo de la idea general según la cual lo esencial de la metáfora es comprender una palabra en términos de otra, tratar de entender una realidad en términos de otra distinta con la que se establece una relación. Nos encontramos en dicho texto con un discurso tan cargado de metáforas que casi cada palabra es una construcción metafórica. En realidad se trata de una alegoría, es decir, de una metáfora compuesta de muchas otras, una metáfora plural, compleja y continuada que traspa-

[4] Thomas Hobbes, *Leviatán. La materia, forma y poder de un Estado eclesiástico y civil*, traducción, prólogo y notas de C. Mellizo, Madrid, Alianza Editorial, 1996, pp. 13-14.

sa, además, las barreras del lenguaje hacia la representación iconográfica. Se trata de la alegoría más importante del poder absoluto en la sociedad barroca, una sociedad en la que la alegoría desempeña un papel fundamental como elemento plástico de transmisión de conocimientos y valores en diversos ámbitos de la cultura: en la religión, en el teatro y en la política.

En la introducción al *Leviatán* aparecen metáforas de distinto tipo y que pueden servir de base para un intento provisional de clasificación: hay metáforas orgánicas —el cuerpo político con su corazón, sus articulaciones, sus nervios, su fuerza, su memoria, su razón y voluntad, la salud, enfermedad y muerte—, metáforas técnicas o mecanicistas, pues no en vano Hobbes es hijo de una época mecanicista en la que también la biología y lo orgánico son conceptualizados en términos mecánicos de autómatas, relojes, muelles, cuerdas, ruedas y hombres artificiales. Como ya señalara Dilthey, lo nuevo de Hobbes frente a Maquiavelo es la idea de mecánica frente a las analogías históricas. Aunque ya en Maquiavelo nos encontramos con la técnica de la conquista del poder y del mantenimiento en él, es cierto que priman las analogías históricas. En Hobbes se trata más bien de descubrir las leyes mecanicistas de la estática y la dinámica del gran cuerpo político, partiendo del ideal de un sistema mecánico que funcione con regularidad y seguridad. Traduciéndolo al lenguaje que aquí nos interesa, cabría afirmar que el paso de Maquiavelo a Hobbes implica la sustitución de una metáfora básica por otra, el paso de una explicación de lo político basada en las analogías históricas a una idea del poder fundamentado en una metáfora mecanicista y que germinará más tarde en las concepciones de la ciencia social como física de la sociedad [5].

Otras metáforas que aparecen en el texto citado de Hobbes tienen que ver con la conceptualización de la política como arte, el arte del gobierno, en la línea de toda una serie de tratados que flo-

[5] Cfr. W. Dilthey, *Hombre y Mundo en los siglos XVI y XVII*, México, FCE, 1947, p. 381. Véase también el análisis de Carlos Moya en su Introducción a la edición del *Leviatán* de Hobbes, Madrid, Editora Nacional, 1979, pp. 87 y ss.

recen desde la mitad del siglo XVI hasta finales del XVIII [6], como el arte arquitectónico de construcción del edificio o cuerpo del Estado y, en fin, como el arte de lo posible. También aparecen en el mismo texto metáforas de monstruos mitológicos —el Leviatán— y otras de origen religioso y teológico. Por último, son concebidas metafóricamente la razón y la voluntad políticas e incluso los pactos y convenios que unifican al principio el cuerpo social.

Además de este catálogo de metáforas políticas, me interesa destacar la incoherencia hobbesiana entre la práctica y la teoría de la metáfora. Pues, a pesar de usar profusamente términos metafóricos, Hobbes expresa tajantemente su rechazo de la metáfora. Su intento de desarrollar un método científico en el campo de la política tiene como un elemento central la crítica de la retórica, dirigida de una manera explícita contra la escolástica aristotélica de su época y contra las formas tradicionales de escribir la historia. Su rigor metodológico implica el rechazo de estos dos elementos, como paso previo a la construcción de una ciencia política basada en la razón y no en la tradición, en un lenguaje refinado y no en la retórica tradicional, en un método que toma como modelos la geometría y las matemáticas, pues se trata de construir una ciencia sobre lo justo o injusto a partir de definiciones claramente establecidas y de un método deductivo. Y esta postura antirretórica integrada con la postulación de un nuevo método científico no aparece por primera vez en el *Leviatán*, sino que ya en la dedicatoria de los *Elementos de derecho natural y político* al conde de Newcastle había escrito Hobbes en 1640 lo siguiente:

> De las dos partes principales de nuestra naturaleza, Razón y Pasión, proceden las dos clases de conocimiento: matemático y dogmático. El primero está libre de disputas y controversias, porque consiste únicamente en comparar cifras y movimientos, cosas en que la verdad y el interés de los hombres no se oponen entre sí. Pero en el segundo no hay nada que no se pueda discutir, porque compara a los

[6] Cfr. M. Foucault, «La gubernamentalidad», en M. Foucault y otros, *Espacios de poder*, Madrid, La Piqueta, 1981, pp. 9 y ss.

> hombres y trata de sus derechos y beneficios; de forma que tantas veces como esté la razón en contra de un hombre, otras tantas estará el hombre contra la razón. De lo que se desprende que todo lo que han escrito los hombres acerca de la justicia y la política en general se halla plagado de contradicciones de unos con otros y consigo mismos [7].

Así pues, razón y conocimiento matemático se presentan como coextensivos, de la misma manera que la pasión sólo puede producir dogmas, discusiones estériles y contradicciones inútiles, a partir de las que no es posible generar verdadero conocimiento. Según comenta Gigliona Rossini, a partir de este texto, la oposición hobbesiana entre ciencia y retórica queda muy clara. Es posible dividir a los hombres en dos grupos: los matemáticos, que fundamentan el conocimiento en las demostraciones, y los dogmáticos, cuyo conocimiento deriva de la persuasión retórica y de la aceptación acrítica de las opiniones que concuerdan con los propios intereses. Claro es que sólo el primero es verdadero conocimiento, es susceptible de ser enseñado y sobre él se puede edificar la ciencia. Por el contrario, el conocimiento dogmático, basado en los propios intereses y cuyo signo es la controversia, sólo sirve para engañar y persuadir retóricamente.

Precisamente por ello, Hobbes intenta establecer un vínculo entre ciencia política y geometría, eliminando los elementos de vana oratoria y sometiendo a control todas las afirmaciones. Para construir una ciencia de lo político es necesario, en primer lugar, hacernos conscientes del origen histórico y, por tanto, relativo de nuestras opiniones sobre lo justo e injusto, opiniones que dependen, además, de nuestros propios intereses y no de la búsqueda de una verdad objetiva e imparcial. Y en segundo lugar, Hobbes quiere regenerar la política y concebirla bajo el mismo modelo científico de la matemática o de la geometría. Sólo así puede concebirse, *more hobbesiano,* una ciencia rigurosa sobre lo justo y lo injusto,

[7] T. Hobbes, *Elementos de derecho natural y político*, edición y traducción de D. Negro Pavón, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1979, pp. 91-92.

un conocimiento deductivo que proceda a partir de definiciones claramente establecidas [8].

Y unos años más tarde, dentro de la primera parte del *Leviatán* (1651), dedicada a hablar «Del hombre», consagrará Hobbes una serie de capítulos a formular claramente sus ideales de un lenguaje, de sus usos correctos e incorrectos, así como su teoría de la razón y la ciencia. En el capítulo IV, enumera Hobbes cuatro modos de abusar del lenguaje:

> El primero, cuando los hombres se equivocan al dejar constancia de sus pensamientos por culpa de la inconstancia de significado que dan a sus palabras, estimando como concebido algo que nunca concibieron, y, consecuentemente, engañándose a sí mismos. El segundo, *cuando usan las palabras metafóricamente, es decir, en un sentido diferente de aquel al que están ordenadas, engañando así a los otros.* El tercero, declarando con palabras que lo que ellos dicen es su voluntad, cuando en realidad no lo es. El cuarto, cuando las usan para ofender a otro; pues viendo cómo la naturaleza ha armado a algunas criaturas vivientes con colmillos, a otras con cuernos, y a otras con garras para dañar a un enemigo, es un abuso del lenguaje hacer daño a otros con la lengua, a menos que esta práctica provenga de quien se ve obligado a gobernar; entonces ello no será ya ofender, sino corregir y enmendar [9].

Estos cuatro abusos del lenguaje —el autoengaño, la metáfora, la mentira consciente y el insulto— han de ser eliminados si queremos llegar a la verdad y al auténtico conocimiento. La verdad consiste en el orden correcto de los nombres de nuestras afirmaciones, por lo que debemos analizar el lenguaje que usamos y recordar aquello a que se refiere cada uno de los nombres utilizados. Quien

[8] Cfr. el análisis de G. Rossini en su artículo «The criticism of rhetorical historiography and the ideal of scientific method: history, nature and science in the political language of Thomas Hobbes», en A. Pagden (ed.), *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 303-324.

[9] T. Hobbes, *Leviatán*, ed. cit., p. 35; la cursiva es mía. No deja de ser ocioso observar que quien gobierna no agravia a sus súbditos con la lengua, sino que les corrige y enmienda. El poder significa también la capacidad de transformar el insulto en amonestación para la enmienda de los súbditos.

no use correctamente el lenguaje acabará —dice Hobbes— «enredado en las palabras, lo mismo que un pájaro preso en la liga, que cuanto más hace por liberarse, más enligado está» [10]. Extraña manera esta de negar los usos metafóricos del lenguaje utilizando metáforas: si Hobbes hiciera caso de sus propias recomendaciones no podría hablar de «marañas de palabras» ni comparar el lenguaje con un cepo para pájaros. En cualquier caso, lo que está claro para Hobbes es el ideal metodológico de la geometría («única ciencia que Dios se ha complacido en donar a la humanidad»): en ella, comienzan los hombres estableciendo los significados de sus palabras, significados que llaman *definiciones* y que sitúan al comienzo de su investigación. Otro tanto habría que hacer con la ciencia de la política: depurar su lenguaje, eliminar las metáforas, definir claramente desde el principio los significados de las palabras y situar estas definiciones al comienzo de la investigación, procediendo a continuación *more geometrico*.

Coherentemente con esto, en el capítulo siguiente, dedicado a la razón y la ciencia, se queja Hobbes de la cantidad de absurdos presentes en los libros de filosofía. Y la razón es sencilla, ya que no existe, en su opinión, ningún filósofo que comience su raciocinio a partir de definiciones o explicaciones de los nombres que va a utilizar. Este método «sólo ha sido utilizado en geometría», y por ello se han hecho indiscutibles las conclusiones de esta ciencia, mientras que la filosofía y la política se han perdido en confusiones extrañas y errores sin número. Sólo utilizando el método correcto de la geometría podrá formularse una ciencia de la política.

A continuación enumera Hobbes diversas causas de las conclusiones absurdas en el campo de la filosofía y de la política, absurdos que son debidos, junto a la ausencia de un método como el de la geometría, a malos usos del lenguaje. Y de nuevo entre estas equivocaciones del lenguaje se refiere a las metáforas. La sexta causa de conclusiones absurdas en la ciencia es atribuida por Hobbes

[10] *Ibidem*, p. 37.

> al uso de metáforas, tropos y otras figuras retóricas, en lugar de las palabras apropiadas. Pues aunque en el lenguaje común es permisible decir, por ejemplo, *el camino va o lleva aquí o allá*, o *el proverbio dice esto o aquello* —si bien los caminos no pueden ir, ni los proverbios hablar—, cuando razonamos y buscamos la verdad, ese tipo de lenguaje no debe admitirse [11].

Así pues, la ciencia debe, en la búsqueda de la verdad, depurar su lenguaje y evitar aquellas expresiones que, aunque sean legítimas en el lenguaje corriente, pueden conducir a error. Y si queremos construir una ciencia de la política también habrá que eliminar las metáforas y las demás causas de conclusiones absurdas. Y un poco más adelante, afirma Hobbes lo siguiente:

> Para concluir, la luz de la mente humana son las palabras claras, libres de ambigüedad y depuradas por definiciones exactas. La *razón* son los *pasos* que damos; el aumento de la *ciencia*, es el *camino*; y el beneficio de la humanidad, el *fin*. Contrariamente, las metáforas y las palabras sin sentido y ambiguas son como *ignes fatui*; y razonar partiendo de ellas es vagar entre innumerables absurdos; y el fin, la controversia y el desorden, o el ridículo [12].

De nuevo cabe afirmar que difícilmente podría expresarse de manera más metafórica el rechazo de la metáfora. Decir que la razón es la senda y la ciencia, el camino; o llamar a las metáforas «fuegos fatuos» es hablar metafóricamente. Y tal vez no podamos hablar de otra manera. Pero lo que me interesa destacar aquí es la incoherencia de Hobbes entre su rechazo de la metáfora y su forma de expresar ese rechazo recurriendo a un lenguaje plagado de metáforas. Si ya Platón, el mayor credor de metáforas de toda la filosofía occidental, expulsó de su República a la poesía porque no proporcionaba verdad alguna, agitaba las pasiones y cegaba a los hombres para comprender la verdad, Hobbes parece repetir el mismo desti-

[11] *Ibídem*, p. 46.
[12] Hobbes, *Leviatán*, ed. cit., p. 47.

no. Los grandes creadores de metáforas son, al mismo tiempo, sus mayores detractores [13].

Como hemos visto, y en contra de lo que alguien podría pensar, la incoherencia de Hobbes no consiste en añadir un prólogo cuajado de metáforas para atraer al posible lector de un libro de ciencia política que hubiera pulido el lenguaje hasta convertirlo en un tratado de geometría del poder. No; se trata también de que dentro del mismo texto se rechaza la metáfora en términos metafóricos y se sigue utilizando la imagen del Leviatán para referirse al Estado. La metáfora central del *Leviatán* no es sólo una cuestión publicitaria del título o de un prólogo cuajado de retórica, sino que también aparece en la exposición de la ciencia política hobbesiana. Así, por ejemplo, cuando en el capítulo XVII establece Hobbes el origen de una república a partir del pacto de cada hombre con cada uno de los demás para construir una verdadera unidad de todos ellos en una e idéntica persona, abandonando cada uno el derecho a gobernarse a sí mismo y poniendo dicho derecho en manos de «este hombre» o de «esta asamblea de hombres». Y añade:

> Una vez hecho esto, una multitud así unida en una persona es lo que llamamos *estado*, en latín *civitas*. De este modo se genera ese gran *Leviatán*, o mejor, para hablar con mayor reverencia, ese *dios mortal* a quien debemos, bajo el *Dios inmortal*, nuestra paz y defensa [14].

Así pues, Leviatán como Dios mortal, como monstruo necesario para mantener la paz amenazada por la guerra civil, por la lucha de todos contra todos. Pacificación interna del Estado y defensa contra el exterior son las dos ventajas del pacto hobbesiano, de la conformación del Leviatán, quien administra tanto poder y fuerza que por temor ante él consigue unificar las voluntades de todos en ese doble propósito: «paz en casa y mutua ayuda ante los enemigos del exterior».

[13] Cfr. el apartado dedicado al miedo a la metáfora por G. Lakoff y M. Johnson en su libro *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 232-235.
[14] T. Hobbes, *Leviatán*, ed. cit., p. 145.

El frontispicio del Leviatán

La pacificación interna del país gracias a la creación de un enorme monstruo —que unifica en su persona el poder civil y el religioso al mismo tiempo— resulta ser también la enseñanza del grabado que suele acompañar a todas las ediciones del *Leviatán* desde la primera en 1651. Con toda probabilidad, el grabado fue cuidadosamente comentado por el propio Hobbes con el grabador Wenzeslaus Hollar y realizado en París, donde vivió Hobbes con anterioridad a la aparición de su gran obra y donde incluso corrigió las pruebas de ella [15]. El grabado se presenta dividido en dos partes (figura 1): en la mitad superior de la imagen podemos ver el cuerpo del rey surgiendo de detrás de los montes, en un paisaje en el que aparece en primer término una ciudad fortificada con un trasfondo idílico de pequeños pueblos presididos por las torres de las iglesias. Y en la mitad inferior, el título y nombre del autor sobre una cortina; debajo, una orla barroca con la inscripción de la ciudad, imprenta y fecha del libro (Londres, Andrew Crooke, 1651); a cada lado, una columna con diversos símbolos a los que más tarde me referiré. Hobbes cuidó personalmente de traducir en imágenes algunos de los elementos centrales de su libro, de manera que la imagen se puede entender como un emblema más, a los que la época estaba ya tan acostumbrada. En el próximo capítulo hablaré de los emblemas y empresas políticas, por lo que aquí no me extenderé mucho. Como todos los emblemas, el frontispicio del *Leviatán* consta de un cuerpo (o imagen que hay que interpretar o leer, pues se trata de un verdadero «concepto para los ojos») y de un alma (compuesta en este caso por la sentencia del libro de Job que corona el grabado y por el título de la obra). Para algunos especialistas en emblemática puede ser problemático incluir esta

[15] Sobre la composición del grabado del *Leviatán* véanse especialmente los artículos de K. Brown, «The Artist of the Leviathan Title-Page», en *The British Library Journal*, 4, 1978, pp. 24-36, y de R. Brandt, «Das Titelblatt des *Leviathan* und Goyas *El gigante*», en U. Bermbach y K.-M. Kodalle (eds.), *Furcht und Freiheit. Leviathan-Diskussion 300 Jahre nach Thomas Hobbes*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1982, pp. 201-231.

portada y, en general, todas las portadas de libros de la época en el género «emblema», pero yo pienso que cumple con los requisitos formales necesarios para ello. Dejando al margen la discusión sobre el carácter de emblema, me interesa destacar los elementos que Hobbes intenta transmitir mediante esta imagen, y que voy a enumerar brevemente:

1. «*Non est potestas Super Terram quae Comparetur ei*» (No hay poder sobre la tierra que se le pueda comparar). Estas palabras del libro de Job culminan el grabado y explican la perspectiva de Hobbes sobre el Estado, ese monstruoso Leviatán que asume en sus manos todo el poder y resulta invencible. Si leemos el libro de Job teniendo delante el frontispicio del *Leviatán*, es fácil ver cómo Hobbes asume muchos de los elementos de la descripción bíblica [16]: «Nadie se atreve a provocarle ni puede siquiera estar a pie firme delante de él. ¿Quién jamás le asaltó y quedó a salvo? No lo hay debajo del cielo. [...] La espada que le ataca se rompe, no resisten la lanza, ni el dardo ni el venablo; para él el hierro es como paja, y el bronce como madera carcomida. El hijo del arco no le hace huir, las piedras de la honda son para él estopas, la maza es como paja y se burla del vibrar del venablo». Leviatán está hecho para no tener miedo y para aterrar a sus enemigos, pues ningún otro poder se le puede comparar.

2. «La verdadera unidad de todos los hombres en una e idéntica persona.» Este fruto del pacto social está recogido en la imagen del rey formada por innumerables individuos: entre todos forman el cuerpo político a la manera de un cuadro de Archimboldo, quien, por cierto, vivió y trabajó en Praga (1527-1593), ciudad en

[16] Sobre la descripción hobbesiana del Leviatán y su inspiración bíblica, pueden verse el libro de C. Schmitt, *Der Leviathan in der Staatslehre des Thomas Hobbes. Sinn und Fehlschlag eines politischen Symbols*, Hamburgo, Hanseatische Verlagsanstalt, 1938, así como los artículos de J. Freund, «Le Dieu Mortel», en R. Koselleck y R. Schnur (eds.), *Hobbes-Forschungen*, Berlín, 1969, pp. 33-52, y de J. Taubes, «Statt einer Einleitung: Leviathan als sterblicher Gott», en el libro editado por el mismo autor, *Der Fürst dieser Welt. Carl Schmitt und die Folgen*, Múnich, 1983, pp. 9-15.

la que creció el grabador Wenceslaus Hollar. La imagen del cuerpo formado por muchos individuos expresa la definición hobbesiana de república como «una persona de cuyos actos, por mutuo acuerdo entre la multitud, cada componente de ésta se hace responsable, a fin de que dicha persona pueda utilizar los medios y la fuerza particular de cada uno como mejor le parezca, para lograr la paz y la seguridad de todos» [17].

3. La paz como fruto de la construcción del Leviatán está representada por el paisaje idílico sobre el que se levanta el monstruo. Las pequeñas colinas, las torres de las iglesias, el mar tranquilo del fondo, sobre el que navegan varios barcos, la pequeña ciudad en primer plano con un trazado urbanístico racional, con su gran iglesia y sus buenas fortificaciones, todo señala una sociedad en la que reina la prosperidad gracias a la paz interna y frente a los enemigos exteriores. Bienestar y seguridad se convierten en valores fundamentales. La paz interna sólo existe donde el poder que la asegura es mayor que el de todos los potenciales perturbadores. Hobbes, que ha vivido la guerra civil, quiere asegurar un gran poder centralizado que sea mayor que las partes contendientes. Sólo así es posible la paz interna y, al mismo tiempo, una defensa eficaz ante los enemigos exteriores.

4. El monstruoso cuerpo político culmina en la cabeza coronada del rey, símbolo de la unidad y la paz conseguidas. El Leviatán lleva en su mano derecha una espada y en la izquierda un báculo de obispo para expresar la unión de los dos poderes, civil y religioso, en su persona. El rey lleva desenvainada la espada de la justicia y del orden impuesto por la violencia física, al mismo tiempo que con la otra mano sujeta el báculo de la violencia simbólica propio de la creencia religiosa. El control de la violencia física y el control de la violencia simbólica, por utilizar términos de Max Weber, están en las mismas manos del soberano único. Y a los súbditos sólo les queda obedecer por el temor a la represión física o simbólica.

[17] T. Hobbes, *Leviatán*, ed. cit., p. 145.

5. Los símbolos de estos dos poderes, civil y religioso, están expuestos en la mitad inferior del grabado en las dos columnas separadas por el título del libro. A la izquierda, debajo de la gran espada, se pueden ver las cinco viñetas siguientes: el castillo, la corona, el cañón, los estandartes militares y una escena de guerra en la que se enfrentan dos ejércitos al modo habitual de la época de la Guerra de los Treinta Años: al fondo la infantería y en primer término la caballería. En la columna de la derecha —correspondiente al báculo episcopal— se ven otros cinco cuadros que representan el edificio de una iglesia, una mitra de obispo, los truenos y relámpagos de la excomunión, los silogismos, cuernos, distinciones y dilemas (real e intencional, directo e indirecto, espiritual y temporal) que son las armas y poderes de la Iglesia, instrumentos de argumentación y de resolución de conflictos teológicos, como el mostrado en la última escena de esta columna: una disputación teológica en la que se dirime una cuestión de fe o de herejía, proceso frecuente en aquella época pródiga en conflictos confesionales. Como señala Herfried Münkler [18], hay que tener en cuenta, además, que los segmentos de ambas columnas no hay que leerlos sólo verticalmente, sino también en horizontal, ya que se relacionan uno a uno: al castillo le corresponde la iglesia; a la corona, la mitra; al cañón, el relámpago de la excomunión; a los estandartes militares, los agudos silogismos y distinciones, que también pueden ser armas mortales en manos de los contendientes en una guerra civil; y a la escena del campo de batalla corresponde la disputación teológica. Ambas se refieren mutuamente: en una época de conflictos religiosos radicales, la guerra sería la prosecución de la discusión teológica por otros medios. De nuevo el final del grabado nos remite a la idea de que sólo es posible la paz y la convivencia civil construyendo ese gran Leviatán como cuerpo político único que concentre en sus manos todo el poder.

[18] Cfr. H. Münkler, *Politische Bilder, Politik der Metaphern*, Frankfurt, Fischer, 1994, p. 54.

No es ésta la única imagen en las obras de Thomas Hobbes. También cuidó del frontispicio de la primera edición del *De cive* —en el que ordenó representar las tres partes del tratado, «Libertas», «Imperium» y «Religio»—, así como de los tres grabados que encabezan las tres secciones del libro *Philosophicall Rudiments*: la Libertad, el Dominio y la Religión [19].

Por otro lado, y como colofón de este capítulo, cabe afirmar que el rechazo hobbesiano de la metáfora puede ser considerado también un símbolo de la escasa atención que la filosofía política ha dedicado a la reflexión sobre los elementos metafóricos que impregnan su lenguaje, así como a los elementos simbólicos que configuran de una manera importante tanto nuestra comprensión como nuestra motivación para participar o no en una acción colectiva que podemos definir como política. En lo que sigue voy a intentar hablar racionalmente de las metáforas políticas, procurando no caer en los peligros señalados por Hobbes, es decir, intentaré no vagar entre innumerables absurdos ni tener como finalidad de mis palabras el desdén, el litigio o la sedición.

[19] Cfr. el artículo de M. M. Goldsmith, «Picturing Hobbes's Politics? The Illustration to *Philosophicall Rudiments*», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, pp. 232-237.

CAPÍTULO 2

DE LA METÁFORA A LA IMAGEN: EMBLEMAS POLÍTICOS EN EL BARROCO



Figura 2. Portada de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

B. L. de Argensola

Estos justamente famosos versos de Argensola pueden muy bien servir de divisa y encabezar el presente capítulo, en el que el engaño y desengaño barrocos tan frecuentes en los emblemas y empresas de la época, en la pintura, en la literatura o en la arquitectura nos muestran un mundo en crisis donde nada es firme: ni el cielo es cielo ni el azul es azul. Todo el mundo es una inmensa representación teatral en la que cada uno disfrazado desempeña su papel. También el príncipe ha de saber representar el suyo, al igual que el virrey. Y nombro a estas dos figuras —príncipe y virrey— porque van a ser centrales en la comedia que aquí empieza. Me voy a referir básicamente a dos textos, uno de Saavedra Fajardo, tal vez el mejor tratadista político del Barroco español, y otro de sor Juana Inés de la Cruz, sin duda la mejor poetisa mexicana y una de las figuras más importantes de la cultura en lengua española. Si en el caso de Saavedra voy a tener presente su obra paradigmática, las *Empresas políticas*, en el caso de sor Juana me centraré en una obra menor, el *Neptuno alegórico*[1] o descripción del arco triunfal dedi-

[1] No deja de ser representativo de la mentalidad de la época barroca el título completo de esta obra de sor Juana que transcribo entero, según figura en la portada de la primera edición: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia Metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un*

cado en 1680 a la entrada del nuevo virrey, el marqués de la Laguna, en la no menos acuática capital de la Nueva España. Y me voy a fijar en dos de los elementos comunes a ambos textos: su carácter político y la conexión que en ambos se establece entre escritura e imagen, pues ambos forman parte de esa literatura especial que es la literatura emblemática.

Jeroglíficos, emblemas y empresas

Resulta complicado ofrecer una definición unívoca de emblema, divisa y empresa, pues los términos han sido utilizados con bastante confusión por diversos autores desde que Alciato publicase el primer libro de Emblemas en Augsburgo en 1531. Para los efectos de este trabajo cabe definir el emblema a partir de los tres elementos de que hablaba Alciato. El emblema es una figura simbólica acompañada de un breve lema explicativo y de un epigrama, destinado a transmitir, de manera más o menos intuitiva, una enseñanza moral, religiosa o política. Así pues, el emblema consta de las tres partes siguientes:

a) La figura *(pictura, icon, imago, symbolon)* o cuerpo del emblema.
b) El título *(inscriptio, titulus, motto, lemma,* sentencia, divisa), que puede ser una máxima, un postulado o una simple frase referida a la imagen.
c) El texto *(subscriptio, declaratio, epigramma),* desarrollo de la imagen y del título. Título y texto componen el alma del emblema[2].

Arco Triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del Excelentísimo Señor Don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de la Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside, etc.
Que hizo la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del Convento de San Jerónimo de esta Ciudad.

[2] Retomo aquí, con ligeras modificaciones, la definición de trabajo hecha por Y. Giraud en su artículo «Propositions», publicado en el libro editado por él mismo *L'Emblème a la Renaissance,* París, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1982, p. 9.

En los emblemas, el texto suele ser un breve poema. A mi juicio, ésta sería la gran diferencia con las empresas, que sustituyen este poema por una explicación mucho más larga en prosa. Es lo que hace, por ejemplo, Saavedra en su libro de *Empresas políticas* al eliminar los versos emblemáticos e imprimir en su lugar un ensayo, más o menos extenso, según los casos. Lo importante, tanto de los emblemas como de las empresas, es que desarrollan un método de enseñanza en el que la conexión entre texto escrito e imagen es fundamental. La literatura emblemática y de empresas sirve de apoyo a la transmisión de ideas morales, religiosas o políticas, moviendo con más fuerza el ánimo, persuadiendo a través de la imagen y argumentando a través del texto. Es precisamente esa conjunción de texto e imagen lo que le da fuerza de convicción para mover el ánimo o rendir la voluntad, como se expresaba en el siglo XVII, cuando además se consideraba que poesía y pintura eran artes hermanas.

Y, sin embargo, no siempre se distinguió tan claramente entre empresa y emblema. Saavedra sí tiene clara la diferencia y sólo habla de empresas, pero sor Juana utiliza los dos términos sin demasiada precisión. Por otro lado, la empresa tenía un sentido de mover a la acción y desempeña un papel esencial en lo que Mario Praz ha denominado «la filosofía del cortesano»:

> La empresa no es más que la representación simbólica de una intención, de un deseo, de una línea de conducta (*impresa* es lo que uno trata de *imprendere*, de emprender) por medio de un lema y una imagen que se interpretan recíprocamente uno a otra. Pero si el asunto en sí mismo es tan poca cosa, el andamiaje de ideas que crece a su alrededor es en algún caso fantástico...[3]

Lo que me interesa destacar en este contexto es la conjunción del Barroco de la imagen y del Barroco de la palabra en los emblemas y empresas que proliferaron por todas las sociedades cortesanas en

[3] M. Praz, *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1981, p. 71.

Europa y América durante los siglos XVI y XVII. Y también que la metáfora es un gozne de unión entre palabra e imagen, pues no en vano se puede llamar imagen verbal. La metáfora —valga decirlo metafóricamente— es la madre de los emblemas y de las empresas, como declaran algunos preceptistas. Y la distinción aristotélica entre metáforas superficiales y maravillosas se traslada a las empresas: son maravillosas aquellas empresas que, traspasando las leyes ordinarias de la naturaleza, dejan la mente un tanto sorprendida y asombrada. «El cuerpo de la empresa perfecta debe ser maravilloso» es el deseo expresado por los autores de empresas que entran en una competencia entre sí para conseguir sorprender de manera cada vez más complicada a un público que entra también en esta espiral de dificultad. No en vano declara sor Juana a los jeroglíficos egipcios como antecedentes de los emblemas y empresas, acudiendo a ellos para expresar las virtudes del nuevo virrey.

La literatura de emblemas y empresas desarrolla toda una casuística y normativa cada vez más exigente. Así, de acuerdo con Giovio, para hacer una buena empresa son necesarios cinco requisitos:

> 1) la empresa guardará una exacta proporción entre el cuerpo (es decir, la imagen) y el alma (el lema); 2) no tendrá que ser tan oscura como para necesitar a la Sibila para interpretarla, ni tan transparente que se descifre de manera mecánica; 3) será sobre todo un hermoso espectáculo, es decir, representará cosas agradables a la vista, como estrellas, fuego, agua, árboles, instrumentos, animales fantásticos y pájaros; 4) la figura humana no aparecerá en ella; 5) el lema, que es su alma, habrá de estar en una lengua distinta a la del autor de la empresa, así el sentimiento estará un tanto más oculto; y dicho lema será breve, pero no tanto como para ser oscuro y engañoso[4].

Con esto en mente, podemos empezar si no a hacer empresas —bien es posible que alguno de nosotros haya estado toda su vida

[4] P. Giovio, *Dialogo dell'Impresse Militari et Amorose*, citado por M. Praz en *ibídem*, p. 75.

haciéndolas sin saberlo—, sí al menos a verlas. Claro que la pérdida de la tradición emblemática supone un problema añadido para interpretar este tipo de libros, que suponían la existencia de una comunidad de interpretación: la sociedad cortesana barroca. Hoy se está recuperando el interés por la literatura emblemática, y tal vez sea éste un signo de que entramos en una etapa neobarroca [5].

El libro de Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas dedicada al Príncipe de las Españas nuestro señor*, fue escrito para el príncipe Baltasar Carlos, conocido para nosotros especialmente por el retrato de Velázquez que se encuentra en el Museo del Prado. Lástima que el príncipe muriera joven, en 1646, seis años después de la primera impresión de la obra, con lo cual ésta no pudo aprovecharle mucho y además se quedó sin objetivo. Pero el libro se convirtió en lo que hoy llamaríamos un *best-seller*, y se hicieron a lo largo del siglo XVII nada menos que sesenta y cuatro ediciones en toda Europa. Pertenece a la larga tradición de libros de educación de príncipes y se presenta como una respuesta a Maquiavelo. Fue escrito, según cuenta, «en la trabajosa ociosidad de mis continuos viajes por Alemania y por otras provincias», en las posadas y en los ratos libres que le dejaba su ocupación diplomática y la correspondencia ordinaria con el rey y los ministros.

Por su parte, el *Neptuno alegórico* de sor Juana es una doble descripción primero en prosa y después en verso del arco triunfal dedicado en 1680 a la entrada del nuevo virrey, don Tomás de la Cerda. Dicho arco era ya de por sí un texto emblemático producto de la evolución de la arquitectura efímera de la época barroca. En palabras de Octavio Paz:

> Los arcos triunfales sufrieron la misma evolución que el resto de las artes durante el período barroco. Como si se tratase no de un objeto físico, sino de un *concetto* materializado, se transformaron más y más en

[5] Como botón de muestra del nuevo interés por la literatura emblemática cabe citar los libros de S. Sebastián, *Emblemática e historia del arte*, Madrid, Cátedra, 1995, y de F. R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

> enigmas monumentales. Los lienzos y todas las superficies disponibles de los muros y columnas se cubrieron de relieves, medallas, emblemas e inscripciones. El monumento se convirtió en un texto y el texto en una charada erudita. Para descubrir el sentido del monumento había que recurrir a sabias explicaciones y elucubraciones [6].

En el caso concreto del arco de sor Juana se trató de ocho grandes lienzos que decoraban las paredes del arco, más otros cuatro en las basas de las columnas y otros dos en los espacios intercolumniales. Cada uno de estos cuadros era, en realidad, un verdadero emblema ya que la pintura iba acompañada por un mote o lema y un pequeño poema explicativo. De esta manera, el texto de sor Juana era una explicación doble —en prosa y verso— primero de la fábrica del arco y después de cada uno de los emblemas que lo componían. Escritura doble, pues, sobre la pintura. Ésta se refleja en la explicación en letra dentro del cuadro y también en el propio texto de sor Juana.

No quiero dejar de transcribir la opinión de Octavio Paz sobre el estilo literario de sor Juana en este opúsculo:

> El *Neptuno alegórico* es un perfecto ejemplo de la admirable y execrable prosa barroca, prosopopéyica, cruzada de ecos, laberintos, emblemas, paradojas, agudezas, antítesis, coruscante de citas latinas y nombres griegos y egipcios, que en frases interminables y sinuosas, lenta pero no agobiada por sus arreos, avanza por la página con cierta majestad elefantina [7].

Pero este avance de elefante majestuoso no le importa a Paz porque aprovecha la lentitud para tomar nota de las lecturas de sor Juana, así como de sus preferencias intelectuales y literarias: el conocido tratado ilustrado de mitología de Vicenzo Cartari o Cartario *(Le imagini de i dei de gli antichi)*, a quien cita profusamente y

[6] O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 201-202. Véanse también las páginas dedicadas a «la ciudad de México como espacio emblemático» en el libro de S. Sebastián *Emblemática e historia del arte*, ed. cit., 1995, pp. 83-86.

[7] O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 215.

de donde toma, al igual que de Alciato, inspiración para los emblemas del arco, el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria o la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, etc.

Por otro lado, no puedo detenerme en las complejidades de la interpretación que Octavio Paz hace del arco, en la que intenta entrar en la interioridad del alma de Juana Inés y verla como centro de toda la escena en su comparación oculta con Isis, diosa de la sabiduría y de la maternidad productiva de obras poéticas:

> El arco del *Neptuno alegórico* fue efectivamente un jeroglífico. Más exactamente: un emblema, un enigma. Adivinanza compuesta de tres términos que, como las ilustraciones de las láminas del libro de Cartario, eran figuras dobles: Neptuno y el virrey; Anfitrite y la virreina; Isis y, escondida, la madre Juana Inés de la Cruz. El centro de ese enigma hecho de conceptos y entretejido de alusiones eruditas [...] era ella misma [8].

Frente a esta hermenéutica de psicología profunda, me quedaré en una interpretación más superficial, aquella estrictamente política que no hace referencia a la visión interna que sor Juana tenía de sí misma y de su papel central en el mundo del «concierto de las letras». Lo que me interesa es solamente su papel político en la recepción del nuevo virrey, en la utilización de los emblemas para alabar cortesanamente sus virtudes, conseguir su favor personal, hacer peticiones en nombre del pueblo o de la iglesia y recalcar retóricamente el amor y la sumisión del pueblo a la nueva autoridad enviada desde España. Pues de todo esto se trata en este breve texto y en la ceremonia de entrada del virrey.

Ut pictura poesis

En su libro sobre el paralelismo entre la literatura y las artes visuales, hace Mario Praz la siguiente observación:

[8] *Ibídem*, pp. 240-241.

> A lo largo de los siglos dos frases consagradas —una de Horacio, otra de Simónides de Ceos— han gozado de una autoridad indiscutida: la expresión *ut pictura poesis*, tomada del *Ars poetica*, que se interpretó como un precepto, cuando en realidad el poeta sólo quería decir que, como sucede con algunas pinturas, ciertos poemas sólo gustan una vez, mientras que otros toleran repetidas lecturas y un examen crítico minucioso; y un comentario que Plutarco atribuye a Simónides de Ceos, según el cual la pintura sería poesía muda y la poesía una imagen que habla[9].

No deja de resultar irónico el hecho de que la máxima que resume la hermandad postulada en el Renacimiento y en el Barroco entre poesía y pintura se base en la mala interpretación de una frase de Horacio. *Ut pictura poesis* se convierte en un lema repetido una y otra vez por múltiples autores para señalar la necesidad de escribir como se pinta, cuando en realidad la pretensión de Horacio era mucho más limitada. Cabe preguntarse por la razón de esta interpretación sesgada que convierte una mera comparación entre algunas pinturas y algunos poemas en una máxima que no sólo hermana las dos formas de expresión artística, sino que privilegia a la pintura sobre la poesía y, en general, sobre la escritura.

En los dos autores en los que me voy a centrar aquí aparece de una manera muy clara la comparación entre pintura y escritura. En el caso de Saavedra, la idea aparece expresada ya en la dedicatoria de su libro al «Príncipe nuestro señor»: palabra escrita e imagen han de hermanarse con la finalidad pedagógica de educar al Príncipe. Además, no en vano aparece en la empresa segunda un caballete con un lienzo en blanco para representar la tradición aristotélica de la *tabula rasa* «del entendimiento, de la memoria y de la fantasía, para que en ellas pintase la dotrina las imágines de las artes y sciencias, y escribiese la educación sus documentos». Así pues, en esta tabla rasa que es el individuo, se pinta y se escribe. Y el consejo de

[9] M. Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, p. 10. La bibliografía acerca de la hermandad entre pintura y poesía es muy abundante.

Saavedra es constante para que el príncipe tenga siempre presente ante los ojos obras de arte, imágenes, en las que pueda leer las grandes hazañas de sus antepasados. Se trata, según dice textualmente, de *leer las imágenes y de escribir con el pincel, el buril y el cincel*:

> No solamente conviene reformar el palacio en las figuras vivas, sino también en las muertas, que son las estatuas y pinturas; porque si bien el buril y el pincel son lenguas mudas, persuaden tanto como las más facundas. [...] Escriba el pincel en los lienzos, el buril en los bronces, y el cincel en los mármoles los hechos heroicos de sus antepasados, que lea a todas horas, porque tales estatuas y pinturas son fragmentos de historia siempre presentes a los ojos [10].

Por su parte, sor Juana Inés de la Cruz en el texto a que hago referencia aquí, texto doble —primero en prosa y después en verso— en el que trata de explicar los cuadros del arco triunfal, no podía dejar de referirse a la eficacia comunicativa de la pintura, expresándose así acerca del conjunto del arco como retrato de las virtudes del marqués de la Laguna:

> este Cicerón sin lengua,
> este Demóstenes mudo,
> que con voces de colores
> nos publica vuestros triunfos [11].

Así pues, las pinturas son voces de colores y nos hablan con más fuerza que los discursos de Cicerón o Demóstenes. Y en otro lugar nos dice que el arco triunfal fue construido «desahogando en lenguas de los pinceles sus bien nacidos afectos» [12].

[10] D. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, edición, introducción y notas de F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 27-28. Como visión de conjunto de la obra de Saavedra sigue siendo imprescindible el libro de F. Murillo Ferrol, *Saavedra Fajardo y la política del barroco*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2.ª ed., 1989.
[11] Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, vol. IV, edición, introducción y notas de A. G. Salceda, p. 403.
[12] *Ibídem*, p. 372.

En su obra sobre la cultura del Barroco, José Antonio Maravall ha intentado responder a la pregunta por el predominio de la pintura sobre la escritura, buscando las raíces sociales del hecho de que tanto el moralista como el político, el pedagogo o el poeta busquen aproximarse al modo de expresarse del pintor:

> Creemos que hay que referir este fenómeno, una vez más, a las condiciones de la sociedad que ya llevamos expuestas: una sociedad que, en vista de su situación, se encuentra con que sus clases dominantes necesitan atraer una masa de opinión, y atraerla por los cauces extrarracionales con que se actúa sobre una masa; en tales condiciones, se sirve de la pintura y le confiere un lugar preeminente, por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo directamente a través de la visión [13].

Esta eficacia mayor de la pintura y de los elementos plásticos es natural en una sociedad en que el aprendizaje de la lectura todavía es un privilegio de unos pocos. Por ello será también el teatro y el conjunto de procesiones de todo tipo, fiestas, autos sacramentales, arcos triunfales, etc., los que adquirirán un peso importante en la transmisión de los mensajes políticos en la época del absolutismo barroco.

«Las letras tienen amargas las raíces, si bien son dulces sus frutos», afirma Saavedra al comienzo de la empresa dedicada a la pedagogía del enseñar deleitando: «vaya tan disfrazada la enseñanza que la beba el príncipe sin sentir» [14]. Y así propone una serie de juegos de manera que el príncipe no aborrezca las letras ni sienta el trabajo de sus primeros rudimentos. Se trata de una pedagogía de la imagen, en la que las figuras, como ya he dicho antes, han de reforzar la enseñanza de las letras sirviendo de «memoria artificiosa» [15]. De manera análoga, Otto Vaenius, en el proemio a su *Theatro moral de la vida humana*, nos hacía saber que los reyes son

[13] J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, p. 507.

[14] Saavedra, *op. cit.*, empresa 5, p. 45.

[15] La conexión entre los emblemas y el «arte de la memoria» ha sido analizada por Fernando R. de la Flor en el capítulo IV de su libro *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995. Véase también la obra imprescindible de Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974.

imágenes de Dios y que por ello se les debe una veneración sublime y exquisita, por lo cual ningún maestro puede enseñarles más de lo que ellos quieran aprender, y aun eso ha de ser por vía de juego y divertimento. No deja de ser irónico constatar cómo el proceso de democratización ha hecho que cierta pedagogía moderna aplique estos principios ya no a los monarcas sino a toda la población: desde este punto de vista, hoy todos los niños parecen reyes, y es imposible enseñarles más de lo que ellos quieren aprender.

Esta eficacia mayor de la imagen parece poner punto final a la vieja opinión medieval que aseguraba la primacía del oído como medio de conocimiento. Esto podía tener sentido cuando primaba la predicación y la lectura en voz alta como medios normales de transmisión del saber religioso, aunque esta transmisión se apoyara también en la iconografía de tantos altares e imágenes de iglesias y catedrales. Pero en la época que nos ocupa, los emblemas y, concretamente, el libro de Saavedra suponen ya un lector solitario y en silencio, que lee la imagen y mira la escritura, volviendo de vez en cuando la página para coordinar el sentido de lo escrito con lo expresado en el dibujo o cuerpo de la empresa. De esta manera, el Barroco recupera la vieja máxima del *Arte poética* de Horacio: «Lo que entra por el oído conmueve al espíritu con menos fuerza que lo que se pone ante el ojo fidedigno». Pienso que esta máxima tiene prioridad sobre el dicho tantas veces repetido en el manierismo y en el Barroco y que supone la equiparación entre la pintura y la escritura, de forma que es «el poeta pintor de los oídos y el pintor poeta de los ojos». Esta interpretación igualadora de la vieja comparación horaciana sucumbe, creo yo, ante la prioridad otorgada a la pintura, convertida en modelo para el escritor.

Por otro lado, y dentro de la discusión sobre la pintura, ya desde el siglo XVI se va decantando la opinión de la supremacía del color sobre la línea, pues aquél mueve más los afectos del alma. Para Maravall tiene una relevancia especial que un escritor político de la talla de Saavedra plantee también el tema de la disputa entre el color y el dibujo, resolviéndola a favor del primero, como era normal en la España de la época:

> Saavedra Fajardo, un autor que utiliza elementos plásticos en su obra, un escritor barroco que gusta de la pintura e introduce en sus escritos diversas estimaciones sobre la misma, esto es, un buen representante de la cultura del XVII, de los que se consideran prestigiados por entender de pintura, emitirá esta interesante opinión: el color «es quien da su último ser a las cosas y quien más descubre los movimientos del ánimo». Tenía que ser un político quien pusiera de manifiesto este último y definitivo aspecto de la cuestión [16].

Si la preocupación central de los políticos, eclesiásticos y pedagogos es penetrar en los ánimos y voluntades para mover y dirigir a las gentes, han de usar todos los recursos de lo que hoy llamaríamos «medios de comunicación social». Para «mover el ánimo» es menos eficaz la palabra escrita que la pintura, y en ésta adquiere preeminencia el color sobre el dibujo. Pero Saavedra es un escritor político que utiliza la imagen, el grabado en blanco y negro; no pudiendo usar —por razones técnicas— el color en su libro, saca el máximo partido posible de la eficacia de la prosa y las imágenes. Por su parte, sor Juana utiliza todos los resortes de la escritura, la pintura, el dibujo y el color para mover los ánimos tanto de los sabios como de los incultos para que acaten el poder de los nuevos virreyes, tratando al mismo tiempo de ganarse el favor de éstos y mover también sus afectos en orden a conseguir que sean escuchadas las peticiones de la ciudad y de la Iglesia. Y comenta la monja:

> Ostentando el arco en sus colores, en lo perfecto de las líneas, en los resplandores del oro que lo pulía a rayos, no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe; *llevándose sus inscripciones la atención de los entendidos, como sus colores los ojos de los vulgares*; y el cordial amor y respeto de todos, los dos retratos de Sus Excelencias, en señal del que tiene a sus perfectos originales, que el Cielo guarde para que gocemos en ejecuciones los felices anuncios de su gobierno [17].

[16] J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, ed. cit., p. 519.

[17] Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico*, ed. cit., p. 374; la cursiva es mía. Claro está que la expresión «gocemos en ejecuciones» no puede interpretarse maliciosamente como un deseo de la madre Juana de asistir con gozo a los espectáculos públicos de ejecuciones de los reos de delitos contra la fe o las buenas costumbres.

Así pues, atracción por el color de las pinturas como elemento fundamental de la propaganda barroca dedicada a ensalzar las virtudes del nuevo virrey ante el pueblo. En gran medida, la sociedad barroca desarrolla una tecnología de la imagen al servicio de la representación teatral del poder. Y en esta tecnología desempeñan un papel importante los emblemas, tanto los recogidos en los libros que conforman un tipo especial de tratados políticos de la época como los emblemas más efímeros que forman parte de la arquitectura provisional de tantos arcos triunfales, como el diseñado por Juana Inés.

Teatro, visualidad y perspectiva

Mariano Baquero Goyanes ha señalado repetidamente la preocupación visual de Saavedra Fajardo, «perceptible no sólo en la disposición general de la obra —doble ilustración plástico-literaria—, sino también en su contenido, cargado de metáforas, comparaciones y alusiones intensamente visualizadoras» [18]. Pero, además de estos dos elementos, todo el libro es concebido como un gran espectáculo teatral, en el que la metáfora muy del gusto renacentista y barroco que compara la vida humana y social con el teatro desempeña un papel central. En efecto, Saavedra concibe la misión educativa de sus empresas como «criar un príncipe desde la cuna hasta la tumba», que son la entrada y la salida del teatro del mundo. Y entre el nacimiento y la muerte sólo existe una «brevísima cláusula de tiempo». Este sentido ascético de la fugacidad de la vida y también del poder se repite una y otra vez con multitud de símbolos. Me referiré irónicamente sólo a uno que, por su actualidad, podría advertir al partido socialista obrero español como a otros partidos hermanos de la necesidad de cambiar sus símbolos,

[18] M. Baquero Goyanes, «El tema del gran teatro del mundo en las "empresas políticas" de Saavedra Fajardo», en su libro *Literatura de Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1984, p. 147. También se refiere a este mismo tema F. J. Díez de Revenga en la introducción a la edición citada de las Empresas.

ya que la rosa equivale a la fugacidad y, además, produce necesariamente espinas:

> Con la asistencia de una mano delicada, solícita en las reglas del riego y en los reparos de las ofensas del Sol y del viento crece la rosa, y suelto el nudo del botón, estiende por el ayre la pompa de sus hojas. Hermosa flor, Reina de las demás pero solamente lisonja de los ojos, y tan achacosa que peligra en su delicadeza. El mismo Sol que la vio nacer, la ve morir sin más fruto que la ostentación de su belleza, dexando burlada la fatiga de muchos meses, y aun lastimada tal vez la misma mano que la crió, porque tan lasciva cultura no podía dejar de producir espinas [19].

Constantes son los consejos de Saavedra para que el príncipe aprenda correctamente el oficio de actor, pues ha de representar bien su papel en el teatro de la vida y en la política concebida también como un gran espectáculo teatral, en el que el pueblo se mueve más con los ojos que con el entendimiento. Y sin embargo debe saber el príncipe ocultarse y mostrarse públicamente sólo en el momento oportuno, pues perdería el respeto si le tuviéramos siempre ante la vista. Se trata, pues, de un juego de presencia y ocultamiento, de cercanía y de dejarse ver de lejos, juego en el que es básico también el secreto ya que «las grandezas que se conciben con la opinión, se pierden con la vista» y «desde lexos es mayor la reverencia».

Por otro lado, la preocupación visual de Saavedra se encuentra ya en la elección de las empresas para exponer su pensamiento político, ya que cada uno de los grabados puede ser entendido como concepto para los ojos. La mirada del lector se ve reduplicada con los dibujos en que aparecen ojos y con el texto escrito en el que «se suceden las alusiones a los ojos, a lo visual, a todo aquello que por su brillo, fuego, luminosidad, reflejos, parece estar reclamando y aun exigiendo la presencia de la mirada humana; puesto que sólo ella (y no cualquier otro sentido) es susceptible de captarlo» [20].

[19] D. de Saavedra Fajardo, *op. cit.*, p. 31 (empresa 3.ª).

[20] M. Baquero Goyanes, «Visualidad y perspectivismo en las "Empresas" de Saavedra Fajardo», recogido en su libro *Literatura de Murcia*, ed. cit., p. 95.



Figura 3. Empresa 51, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

La primacía de la vista sobre el oído como medio de conocimiento político se expresa claramente en dos empresas. La Empresa 51 lleva por título «Fide et diffide», «Fíate y desconfía» o, traduciendo libremente, como lo hace el propio Saavedra en el sumario del libro, «Siempre con ojos la confianza».

En el cuerpo podemos ver dos manos que se van a estrechar apareciendo entre nubes —recuérdese que una de las condiciones de las empresas es evitar la aparición de la figura humana—, pero una de las manos lleva seis ojos, uno en cada dedo y otro en la palma, para ver claramente lo que se va a pactar. Tan importante en el príncipe es la confianza como la «difidencia», y su mirada ha de saber atravesar las apariencias para penetrar el corazón humano, ese corazón cuyos designios son encubiertos por la lengua, desmentidos por los ojos y disimulados por los demás movimientos del cuerpo. Huyendo del extremo de aconsejar al

príncipe que no se fíe de nadie, pues todos en su presencia componen el rostro, ajustan sus acciones, aparentan amor, celo y fidelidad, Saavedra afirma la necesidad de conjugar confianza y desconfianza:

> No fiarse de alguno es recelo de tirano. Fiarse de todos, facilidad de príncipe imprudente. [...] Quien no duda no puede conocer la verdad. Confíe como si creyese las cosas, y desconfíe como si no las creyese. Mezcladas así la creencia y la difidencia, y gobernadas con la razón y prudencia, obrarán maravillosos efectos [21].

En la Empresa 55 (figura 4) vuelve Saavedra a la carga haciendo pintar un cetro lleno de ojos, «significando que por medio de sus consejeros ha de ver el príncipe y prevenir las cosas de su gobierno». Recoge así la larga tradición en la que se encuentran Aristóteles, los reyes de Persia, Babilonia o Egipto y el sabio rey don Alfonso, tradición que compara a los consejeros con los ojos del poder. Ojos que, según Saavedra, son muy delicados y fácilmente empañan la visión:

> Tan puros son los ojos y tan desinteresados, que ni una paja, por pequeña que sea, admiten. Y, si alguna entra en ellos, quedan luego embarazados y no pueden ver las cosas, o se les ofrecen diferentes o duplicadas. El consejero que recibiese, cegará luego con el polvo de la dádiva, y no concebirá las cosas como son, sino como se las da a entender el interés [22].

Visión empañada por la corrupción y el interés que marca la actualidad de Saavedra, ya que en este sentido parece no existir nada nuevo bajo el sol. Y en otra empresa, la 7, que tiene como cuerpo un catalejo bajo la divisa «Auget et minuit» (figura 5), afirma la necesidad de ver las cosas como son sin que las acrecienten ni mengüen las pasiones.

[21] D. de Saavedra Fajardo, *op. cit.*, p. 345.
[22] *Ibídem*, p. 372.



Figura 4. Empresa 55, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

Hay que mirar los objetos y los sucesos siempre con igualdad, a través de los cristales de la razón, para que no nos engañen las cosas como lo hacen cuando las miramos a través de los anteojos de nuestros afectos o pasiones. Esta idea la simboliza en el catalejo que, según por donde se mire, agranda o disminuye el objeto examinado. Síntoma de tiranía es dejarse llevar de furiosas tempestades de afectos, los cuales ofuscan la razón, desconocen la verdad y hacen aprehender las cosas no como son sino como las propone la pasión. El príncipe ha de tener especial cuidado en armarse contra sus afectos porque éstos son más robustos «con las delicias de los palacios» y, además, son alimentados por los cortesanos que aspiran a ascender en la corte y utilizan constantemente la lisonja y la alabanza interesada. Hay toda una teoría antropológica en este dominio racional de las pasiones:

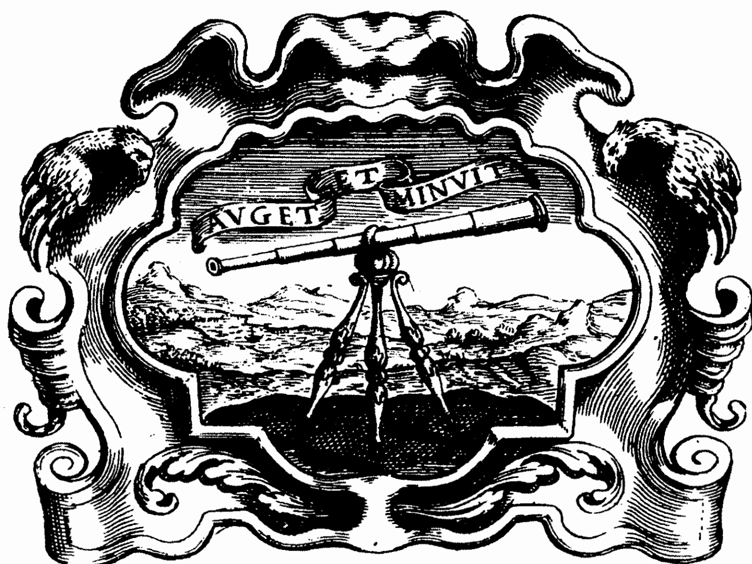


Figura 5. Empresa 7, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

> Nacen con nosotros los afectos, y la razón llega después de muchos años, cuando ya los halla apoderados de la voluntad, que los reconoce por señores, llevada de una falsa apariencia de bien, hasta que la razón, cobrando fuerzas con el tiempo y la experiencia, reconoce su imperio, y se opone a la tiranía de nuestras inclinaciones y apetitos[23].

Pero lo que me interesa aquí no es tanto la teoría antropológica sino más bien las imágenes de la visión y del cambio de perspectiva según miremos por una parte o por otra del catalejo de nuestras pasiones. Este tema conecta la prosa de Saavedra con la búsqueda barroca de la perspectiva en pintura y en el arte en general. El mundo ya no puede ser visto en la época desde un punto de vista absoluto, incondicionado, sino que todo es relativo a la situación

[23] *Ibídem*, p. 54.

desde la que uno mira. De nuevo en palabras de José Antonio Maravall:

> La perspectiva, como manera de darse la realidad ante los ojos del artista, es la noción que informa toda la obra de los pintores del siglo XVII. La perspectiva es la manera en que se asoma al mundo y lo capta la pintura barroca. Y esto que decimos de la pintura es válido para todo tipo de visión: para el arte y para el pensamiento [24].

El Barroco es un mundo en crisis, sometido a pluralidad de opiniones y puntos de vista que conducen a multiplicar las perspectivas sobre cualquier asunto, pero especialmente en el ámbito de la política. Y también es consciente de que sin perspectiva no podemos ver nada. La perspectiva es una verdad, ciertamente limitada, que corresponde a un punto de vista, a una atalaya o a un caso o circunstancia determinados. Más allá de esta situación, esa verdad desaparece o se transforma en mera apariencia de verdad, en una máscara. Por ello jugará también tanto la época con las máscaras, con la contradicción entre apariencia y realidad, con ver el mundo por fuera, o desde lo alto, como el diablo Cojuelo, o por dentro, como quieren Gracián y Quevedo.

La perspectiva no es para Saavedra un término aséptico, sino que está muy cercano al «engaño a los ojos». Con razón se fija Baquero Goyanes en un texto de la *República literaria* de Saavedra en el que éste crea el término «perspectivos» para denominar a aquellos mercaderes que sabían disponer la luz de sus tiendas de tal manera que hacían más hermosas sus telas. Así pues, la perspectiva es también engañosa: sirviéndose de luces, sombras y espejos —piénsese por ejemplo en *Las meninas* de Velázquez—, crea una ilusión que no se corresponde con la realidad. Baquero Goyanes piensa que Saavedra llegó a ese curioso vocablo «perspectivos» a través de su interés en la pintura de la época. Y añade:

[24] J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, ed. cit., p. 395.

> El desplazamiento burlesco que supone servirse de un tecnicismo corriente en las artes plásticas para, en su versión masculina y plural, convertirlo en designación de un estamento u oficio nos indica, elocuentemente, hasta qué punto para la sensibilidad barroca «perspectiva» rimaba con «engaño». Una hermosa pintura será siempre, como Sor Juana Inés decía, «un engaño colorido» [25].

También Saavedra argumenta que la pintura no es naturaleza pero puede ser tan semejante a ella que engañe a la vista, y es menester valerse del tacto para reconocer el engaño. La pintura «no puede dar alma a los cuerpos, pero les da la gracia, los movimientos y aun los afectos del alma. No tiene bastante materia para abultallos, pero tiene industria para realzallos» [26]. Tanto valor dado a lo visual o a la perspectiva y, sin embargo, ¿tanto mentir los ojos para engañar el ánimo? —se pregunta retóricamente en otro contexto. El tópico del engaño a los ojos está presente de manera constante en Saavedra, quien dedica toda una empresa a apercibir al príncipe acerca de las mentiras de la imaginación o de las opiniones y de la diferencia entre ser y parecer. Bajo la divisa «Fallimur opinione» (empresa 46, figura 6), aparece el remo en el agua que produce el engaño a los ojos al parecernos quebrado:

> A la vista se ofrece torcido y quebrado el remo debajo de las aguas, cuya refracción causa este efecto. Así nos engaña muchas veces la opinión de las cosas [27].

El texto continúa con una reflexión sobre los filósofos escépticos y acerca de los engaños en política, expresándose de la siguiente manera:

[25] M. Baquero Goyanes, «Visualidad y perspectivismo en las "Empresas" de Saavedra Fajardo», en su libro *Literatura de Murcia*, ya citado, p. 145.
[26] Saavedra, *op. cit.*, p. 23. Y en la p. 296 podemos leer: «Más nos lleva los ojos y la admiración un caballo pintado que un verdadero, siendo aquél una mentira déste». La pintura es mentirosa, pero nos atrae más que la propia realidad.
[27] *Ibídem*, p. 290.

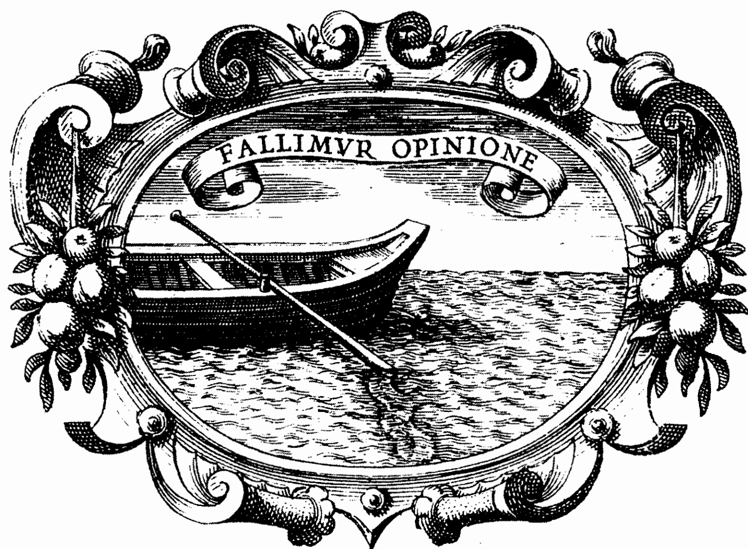


Figura 6. Empresa 46, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

No deseo que el príncipe sea de la escuela de los escépticos, porque quien todo lo duda nada resuelve, y ninguna cosa más dañosa al gobierno que la indeterminación en resolver y ejecutar. Solamente le advierto que con recato político esté indiferente en las opiniones, y crea que puede ser engañado en el juicio que hiciere dellas, o por amor o pasión propia, o por siniestra información, o por los halagos de la lisonja, o porque le es odiosa la verdad que le limita el poder y da leyes a su voluntad, o por la incertidumbre de nuestro modo de aprehender, o porque pocas cosas son como parecen, principalmente las políticas, habiéndose ya hecho la razón de Estado un arte de engañar y de no ser engañado, con que es fuerza que tengan diversas luces. Y así, más se deben considerar que ver, sin que el príncipe se mueva ligeramente por apariencias y relaciones[28].

[28] *Ibídem*, p. 291.



Figura 7. Empresa 76, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

La visualidad se despliega también y se dobla en el juego barroco de espejos que aparecen con profusión a lo largo del libro. Así, por ejemplo, el príncipe es un espejo que fácilmente se empaña con la ira o la soberbia; o el príncipe es espejo en que se miran los súbditos. Pero también, en un juego de espejos enfrentados, ha de mirarse el príncipe en el espejo del pueblo si quiere hallar la verdad; o el Estado y los consejeros son espejos del príncipe. El pasado y el futuro son concebidos como espejos que reflejan el cetro y con los que debe consultar el príncipe. Y también compara la tergiversación de las órdenes del monarca por los malos ministros, que convierten órdenes de paz en mandatos de guerra, con un espejo cóncavo que recibe los rayos del sol y los proyecta en un punto, incendiando la nave (empresa 76: «Llegan de luz y salen de fuego», figura 7).

O para aleccionar al príncipe en la constancia que debe mostrar tanto en la fortuna próspera como en la adversa, nos representa a un león que sigue siendo «siempre el mismo»: si se rompe el espejo, el león se reflejará entero en cada uno de los dos pedazos resultantes. Lo mismo ha de hacer el príncipe, manteniéndose constante en la buena y mala fortuna, ya que «espejo es público en quien se mira el mundo».

Si de Saavedra pasamos a sor Juana Inés de la Cruz nos encontramos con los tres mismos elementos que vengo analizando: teatralidad, visualidad y perspectiva. La teatralidad está ya asegurada por todo el ritual de la entrada del nuevo virrey, por la conversión barroca de la política en un espectáculo teatral en el que la soberanía se «representa» ante el pueblo, convertido éste en mero comparsa del gran espectáculo. En palabras de Octavio Paz:

> En suma, la Edad Barroca teatralizó a la política y convirtió un rito como la entrada de un príncipe en una pantomima popular y en una representación alegórica. Empezó así el reinado de la ilusión y el de su complemento contradictorio: la crítica[29].

En el caso concreto de las ceremonias hispánicas de entrada se conjugaban dos elementos: por un lado, la fiesta popular y religiosa, que en la llamada Nueva España tenía su correspondencia en los bailes y celebraciones rituales indígenas; y por otro, la ceremonia política de la entrada, importada del ritual borgoñón y que en la época barroca se había asimilado con las viejas ceremonias romanas del triunfo. Así pues, entrada triunfal y fiesta popular se dan la mano en esta celebración en la que una sociedad cortesana teatraliza el poder y muestra una visión idealizada de sí misma, encubriendo la realidad tras una máscara.

La entrada del nuevo virrey —y concretamente la del marqués de la Laguna en noviembre de 1680— seguía un complejo y alegórico ritual que duraba varios días. Antes de entrar bajo palio en

[29] O. Paz, *op. cit.*, p. 199.

la capital, había efectuado ya «entradas públicas» en otras tres ciudades —Veracruz, Tlaxcala y Puebla—, la ceremonia de transmisión del mando había sido realizada en Otumba, siendo recibido también en la villa de Guadalupe y en Chapultepec. Ya en la capital de México fue acogido por la municipalidad en la plaza de Santo Domingo, donde había sido erigido un primer gran arco triunfal y tenía lugar la ceremonia simbólica de entrega de las llaves de la ciudad. Este arco, cuyo programa iconográfico fue debido a don Carlos de Sigüenza y Góngora, y bajo el título de *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe: advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio...* constituía varios elementos originales: presentaba a los antiguos soberanos mexicas como modelos de virtudes y de sabiduría política para el nuevo virrey, con lo que mostraba una incipiente conciencia criolla y se situaba en la tradición emblemática de los libros de educación de príncipes como los de Saavedra Fajardo o Solórzano Pereira.

De esta manera, el marqués de la Laguna llegaba al arco de entrada de la catedral con una lección aprendida y preparado a recibir otra. Pues también sor Juana Inés, tanto en su arco como en la explicación que de él ofreció en verso a la concurrencia, insistió en las virtudes políticas del nuevo virrey: sabiduría, valor y magnanimidad, anteponer la piedad al rigor, prudencia, ingenio, liberalidad y cordura, buena elección de sus ministros, amor a las letras, «cristianísimo príncipe», etc., todo ello para conseguir las «estables felicidades» que «este reino se promete en su tranquilísimo gobierno». Sor Juana se muestra como una excelente maestra en el difícil arte de la alabanza cortesana, y encarece no sólo las supuestas virtudes del marqués de la Laguna, sino también aquellas que no posee para que así procure hacerlas suyas y brillar en su ejercicio.

No voy a entrar en las descripciones de las pinturas que decoraban el arco. Sólo quiero recordar que se trataba de verdaderos emblemas, al ir cada cuadro acompañado del lema respectivo y de un pequeño poema alusivo al mismo. En total eran catorce pinturas: ocho tableros principales que decoraban los huecos del arco «en que se copiaron las empresas y virtudes del dios Neptuno»; cuatro

basas de las columnas y dos intercolumnios con seis jeroglíficos que expresaban simbólicamente «algunas de las innumerables prerrogativas que adornan a nuestro esclarecido príncipe» (o a su no menos esclarecida esposa). Y en todas ellas aparecía la idea del agua o del mar debido a la asociación evidente con el título del marqués de la Laguna. Sor Juana las denomina, y con razón, «empresas marítimas», pues si en el arco eran emblemas con su lema y epigrama, en las explicaciones en prosa y verso que nos ofrece en su libro se convierten en verdaderas empresas políticas, educadoras de las virtudes del príncipe.

Octavio Paz ha analizado con maestría la concepción de sor Juana del «mundo como jeroglífico», así como las fuentes de inspiración de su arco de la catedral y las explicaciones eruditas de las pinturas. Yo sólo me voy a referir brevemente a la principal de ellas, en la que aparecen los nuevos virreyes metamorfoseados en las figuras de Neptuno y su esposa Anfitrite. Esta imagen del tablero mayor estaba tomada del tratado de mitología de Vicenzo Cartario, que puede verse en la figura 8.

Los rostros de Neptuno y Anfitrite fueron sustituidos por los retratos de los nuevos virreyes, según dice de manera aduladora sor Juana en su explicación del *Argumento del primer lienzo*:

> En los rostros de las dos marinas deidades, hurtó el pincel las perfecciones de los de Sus Excelencias, haciendo (especialmente a la Excelentísima Señora Marquesa) agravios en su copia, aunque siempre hermosos por sombra de sus luces, groseros por atrevidos, y cortos por desiguales [30].

Pero el sobrio grabado renacentista del libro de Cartario se complica de tal manera que podríamos definir el resultado como «Barroco tropical». En efecto, a las figuras del grabado base hace añadir sor Juana a Tritón, a las «músicas Sirenas», las nereidas con verdes cabellos coronados de conchas y perlas, toda una lista casi

[30] Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico...*, ed. cit., p. 375.



Figura 8. Neptuno y Anfitrite. Grabado del libro de V. Cartari *Le imagini de i dei degli antichi*, 1571.

interminable de dioses y, por si fuera poco, los cuatro «vientos en extraordinarias figuras» adornando «las cuatro esquinas del majestuoso tablero». El *horror vacui* es llevado hasta el final, pues por si acaso todavía quedara un hueco sin cubrir, se nos dice que «todo lo restante adornaban las vistosas y plateadas ondas del mar» que, con sus blancas espumas y verdinegras aguas, «formaban una her-

mosa variedad a la vista y una novedad agradable a los ojos, por lo extraordinario de su espectáculo vistoso». El cuadro fue coronado con el lema *Munere triplex*, referido a la triplicada potestad del bastón de mando, figurada en el tridente de Neptuno. Y en la base se escribió un soneto «de bien cortadas y airosas letras», del que reproduzco los dos tercetos:

Tres partes del Tridente significa
dulce, amarga y salada en sus cristales,
y tantas al bastón dan conveniencia:
porque lo dulce a lo civil se aplica,
lo amargo a ejecuciones criminales
y lo salado a militar prudencia[31].

Por otra parte, los lienzos segundo y octavo contienen las dos peticiones fundamentales de sor Juana al marqués de la Laguna: que, haciendo honor a su nombre y al dios Neptuno, con quien le ha comparado sistemáticamente, tutele a la ciudad construyendo el desagüe del valle de México para evitar nuevas inundaciones; y que termine la fábrica de la catedral, entonces inconclusa.

Teatralidad, visualidad y perspectiva se dan la mano en la explicación del arco de entrada. Se trata de una auténtica representación de un ritual político teatralizado en el que, después de una procesión en la que participaban todos los estamentos sociales y ante el arco de entrada triunfal erigido en la puerta occidental de la catedral, se leían o recitaban los versos explicativos de sor Juana, versos que dirigen la mirada de los espectadores —y especialmente de los nuevos virreyes— a los pormenores de cada uno de los cuadros: «Aquel lienzo, Señor, que en la fachada...», «En el otro, Señor, que a mano diestra...», «Allí, Señor...», «El otro lienzo...», «En el otro tablero...», comienzan las breves descripciones en verso de la explicación del arco.

Al igual que en Saavedra, nos encontramos aquí con elementos visuales presentes en la profusión de ojos. Una de las empresas ma-

[31] *Ibídem*, p. 377.

rinas que decoran los dos espacios intercolumnales pinta un mar lleno de ojos —burbujas formadas por la espuma— como jeroglífico de la hermosura de la virreina, que se lleva los ojos y las miradas de todos.

No podía faltar el tema barroco del «engaño a los ojos» a varios niveles. Claro está que todo el arco es un completo engaño a la vista ya que —hecho de madera, yeso y trapo— simula una gran construcción con tres cuerpos de columnas de jaspe y arbotantes de bronce y ostenta «en los colores, en lo perfecto de las líneas, en los resplandores del oro que lo pulía a rayos, no ser menos que fábrica consagrada a tanto príncipe». Pero además alaba la pintura de alguno de los cuadros como engaño al sentido común, como «ilusión de la vista», lo cual es un tema que aparece en otros textos de sor Juana, como aquel soneto que describe un retrato calificándolo de «engaño colorido» o de «cauteloso engaño del sentido», hecho con «falsos silogismos de colores» [32].

En los cuarenta años que separan el libro de las *Empresas políticas* de Saavedra (1640) del arco alegórico de sor Juana (1680), el lenguaje se ha complicado, las hipérboles se han hecho mucho más exageradas, la alabanza a la autoridad llega casi al paroxismo, las referencias mitológicas se complican y la alegoría también se hace más compleja. Pero los tres elementos que he analizado aquí permanecen: la concepción teatral del poder y del ceremonial políticos, la preeminencia de lo visual y la importancia de la perspectiva. Y si en un caso se trata de proseguir la tradición de los libros de «enseñanza de príncipes», en el otro podríamos decir que se trata de «educación de virreyes». Los años no pasan en balde. Si en esos cuarenta años cambian muchos elementos del lenguaje visual y literario, los siglos transcurridos desde entonces nos impiden una comprensión cabal de estos textos: el lenguaje de la alegoría políti-

[32] Se trata del soneto en que «procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que se llama pasión». En sor Juana de la Cruz, *Obras selectas*, prólogo, selección y notas de G. Sabàt de Rivers y E. L. Rivers, Barcelona, Noguer, 1976, p. 626.

ca barroca se nos ha hecho completamente ajeno, la comunidad de interpretación que lo posibilitaba ha desaparecido y necesitamos un esfuerzo descomunal para llegar a introducirnos en aquella cultura barroca generadora de jeroglíficos, empresas y emblemas.

Mas demos ya por concluida la representación y oigamos para terminar las últimas palabras de sor Juana, con las que invita al nuevo virrey a atravesar el arco y a entrar en la catedral:

> Pero entrad, que si acaso a tanta alteza
> es chico el templo, amor os edifica
> otro en las almas de mayor firmeza
> que de mentales pórfidos fabrica:
> que como es tan formal vuestra grandeza,
> inmateriales templos os dedica [33].

Y como estamos ya todos dentro de la santa iglesia catedral, edificados por las palabras de sor Juana en amor y sumisión a la nueva autoridad, convertidos en modernos Harpócrates o en peces mudos acompañantes del Neptuno marqués de la Laguna, sólo nos queda guardar silencio, que ya empiezan a sonar los acordes del *Te Deum.*

[33] Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico...*, ed. cit., p. 410.

CAPÍTULO 3

METÁFORAS ORGÁNICAS: EL CUERPO POLÍTICO



Figura 9. El emperador Otón II en majestad. Evangelio de Aquisgrán, *ca.* 975 d.C.

Organismo biológico y sociedad

Al comienzo de su erudito estudio sobre el papel de las metáforas en el pensamiento histórico y político, afirma Alexander Demandt que la trasposición metafórica de fenómenos de la naturaleza orgánica al análisis de la sociedad ha sido una constante en todos los tiempos, si bien los presupuestos de la metaforización no han sido siempre los mismos [1]. Aunque la separación y la contraposición entre *physis* y *nomos* es muy antigua en el pensamiento occidental y habría que retrotraerla, al menos, hasta los sofistas, parecería que hay una tendencia constante a entender la naturaleza otorgándole propiedades de lo humano y, al mismo tiempo, una tendencia a comprender las realidades históricas y políticas desde metáforas tomadas de la naturaleza. El pensamiento histórico, tanto en la antigüedad como en la modernidad, ha estado plagado de ideas de la comunidad, la sociedad o el Estado como organismos, con sus leyes de nacimiento, crecimiento, desarrollo y muerte, enfermedad y salud.

[1] Cfr. A. Demandt, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, Múnich, Beck, 1978, p. 17.

Las trasposiciones del mundo animal al humano han sido también frecuentes. Recuérdese a título de ejemplo *La fábula de las abejas* de Mandeville o las afirmaciones de Maquiavelo según las cuales el príncipe tiene que aprender a comportarse como hombre —cumpliendo la ley— y como bestia —haciendo uso de la violencia. El príncipe ha de ser ambas cosas, hombre y bestia a la vez, ya que sin ambas naturalezas no podrá mantener su poder:

> Estando, por tanto, un príncipe obligado a saber utilizar correctamente la bestia, debe elegir entre ellas la zorra y el león, porque el león no se protege de las trampas ni la zorra de los lobos. Es necesario, por tanto, ser zorra para conocer las trampas y león para amedrentar a los lobos. Los que solamente hacen de león no saben lo que se llevan entre manos. No puede, por tanto, un señor prudente —ni debe— guardar fidelidad a su palabra cuando tal fidelidad se vuelve en contra suya y han desaparecido los motivos que determinaron su promesa. Si los hombres fueran todos buenos, este precepto no sería correcto, pero —puesto que son malos y no te guardarían a ti su palabra— tú tampoco tienes por qué guardarles la tuya [2].

Otra gran cantidad de metáforas provienen del llamado «reino vegetal» (lo cual también es otra expresión metafórica, traspuesta esta vez de lo humano a lo no humano): Marx habla de la necesidad que tiene el pensamiento crítico de ir a la raíz de las cosas, Mao desea que florezcan mil flores, Herder, Humboldt y Ranke comparan la humanidad a un árbol y Kant —según veremos en el capítulo 6— utiliza la metáfora del crecimiento de los árboles en el bosque para referirse a la insociable sociabilidad de los hombres como medio del que se sirve la naturaleza para progresar hacia la consecución de sus fines.

La profunda devoción por el bosque explica que éste se haya utilizado tanto y de maneras tan diversas como metáfora de la colectividad humana en el espacio lingüístico alemán. Si en la retóri-

[2] N. Maquiavelo, *El príncipe*, prólogo, traducción y notas de M. A. Granada, Madrid, Alianza, 1988, p. 104.

ca revolucionaria del *premarzo*, el bosque representaba la libertad deseada de una nueva forma estatal, en la propaganda del nacionalsocialismo aparece el bosque como una comunidad de vida biológica cuyo precario equilibrio hay que preservar de la actividad de poblaciones extrañas [3]. La metáfora del bosque aparece también con cierta frecuencia en la novela realista francesa para referirse a las masas de la gran ciudad, y también había sido usada por Shakespeare para simbolizar al ejército y profetizar el final de Macbeth cuando el bosque de Birnam avance hacia Dunsinane.

Pero volvamos a la filosofía política, en la que dos metáforas orgánicas desempeñan un papel importante. Me refiero a las metáforas del cuerpo y a las de la visión. La idea de los funcionarios como ojos y oídos del cuerpo del rey aparece ya en Jenofonte y es ampliada por Aristóteles en la *Política* (1287 b), en la que los órganos del Estado aparecen como extensión de los órganos corporales del gobernante, ya que es mejor que juzguen y decidan muchos hombres y no uno solo:

> En efecto, cada gobernante educado por la ley juzga bien; pero sería absurdo que cualquiera con dos ojos y dos oídos y con dos pies y dos manos viera, juzgara y actuara mejor que muchos con muchos, cuando precisamente los monarcas se procuran muchos ojos, oídos y pies; pues hacen a los amigos copartícipes de su gobierno y de sí mismos [4].

Por otra parte, la metáfora de la ciudad-Estado griega como un cuerpo humano con sus diversos órganos y la correspondiente homología entre lo colectivo y lo individual parece ser una constante del pensamiento conservador desde Platón y Aristóteles hasta nuestros días, pasando, claro está, por Hegel. Pues no en vano en esta conceptualización orgánica subyace una idea de la supremacía del organismo político colectivo sobre los miembros individuales.

[3] Cfr, A. Demandt, *op. cit.*, p. 111.
[4] Aristóteles, *Política*, 1287 b, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 144.

Los dos cuerpos del rey

En la filosofía política medieval la metáfora del cuerpo político se complica con imágenes retóricas religiosas y da origen a una compleja elaboración teológica que Ernst H. Kantorowicz ha analizado magistralmente en su obra *Los dos cuerpos del rey.* En este libro examina Kantorowicz la famosa miniatura del Evangelio de Aquisgrán, realizada aproximadamente en el año 973 en la abadía de Reichenau, al sur de Alemania, en la que se representa al rey Otón II en majestad (figura 9). El emperador aparece entronizado a la manera de Cristo en toda su gloria, dominando el mundo. Al igual que en las imágenes de Cristo en majestad, Otón II está inscrito en una mandorla con el *globus* o símbolo de su poder en una mano y sentado en un trono sostenido por un *Tellus* agachado que simboliza la tierra. Su figura está, al mismo tiempo, conectada con el cielo, ya que la Mano de Dios —o mejor dicho de Cristo, pues de una concepción cristocéntrica se trata— desciende de lo alto para imponer, tocar o bendecir la diadema que el emperador lleva puesta en la cabeza. De esta manera, la aureola circular en torno a la mano de Dios se cruza con la mandorla que rodea al emperador y la cabeza de éste se enmarca en el espacio que forman los dos nimbos al cruzarse.

En su descripción de la figura, comenta Kantorowicz, entre otras muchas cosas, lo siguiente:

> La imagen muestra tres planos superpuestos. La parte superior de la figura del emperador está rodeada por las cuatro bestias del Apocalipsis, símbolo de los cuatro Evangelistas, que sostienen una banderola o paño blanco. Bajo los pies del emperador, en un primer plano de la imagen, se ven cuatro dignatarios, dos arzobispos y dos guerreros que parecen representar a los príncipes espirituales y seculares. En la parte central, a la derecha e izquierda del escabel se encuentran, con astas de pendones morados sobre los hombros, dos figuras masculinas en actitud de veneración, si no de adoración. Que son de alto rango, lo sugieren sus coronas: duques feudatarios o quizá gobernantes de los *regna*, cuya pluralidad era necesaria para señalar la dignidad imperial. De

cualquier modo, son príncipes o *reguli* subordinados al joven *Kosmokrator* que se elevan hacia el cielo [5].

Es importante destacar el significado de la tela, paño blanco o velo que atraviesa horizontalmente la imagen. Se trata del velo del tabernáculo que separa el plano divino del humano, el cielo de la tierra. El velo es sostenido por los símbolos de los cuatro evangelistas, y sus puntas tocan las coronas de los duques o gobernantes que veneran al emperador. Por encima del velo, en la parte del cielo por tanto, se encuentran la cabeza, el pecho y los hombros: son las partes objeto de la unción sagrada (la unción de las manos es posterior a esta figura). De esta manera, el emperador se muestra en la imagen con dos personalidades diferentes —una divina y otra humana, o celestial y terrenal— unificadas ambas en el seno de la mandorla. El velo del tabernáculo se convirtió en una forma esencial de dividir el cuerpo del emperador, dando constancia de su naturaleza geminada: los pies sobre la tierra y la cabeza en el cielo. El artista de los Evangelios de Aquisgrán traslada al emperador Otón II la concepción teológica de las dos naturalezas de Cristo en una sola persona. La teología es, pues, el punto de partida de esta concepción política de la majestad de los Otones.

La idea del carácter doble del monarca, divino y humano a la vez, perdurará a lo largo de muchos siglos en Europa. Concebida la monarquía a imagen de Cristo como prolongación de Dios en la tierra para el gobierno temporal de los fieles, el cuerpo del rey se divide en dos, el primero de ellos subordinado al segundo: un cuerpo natural y un cuerpo político. Posiblemente la formulación más exacta de la teoría sea la que realizaron los juristas reales durante el cuarto año del reinado de Isabel I de Inglaterra (1535):

> Pues el Rey tiene en sí dos Cuerpos, v. gr., un Cuerpo natural y un Cuerpo político. Su Cuerpo natural (considerado en sí mismo) es

[5] E. H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 71. Véase la descripción completa de la figura de Otón II en majestad, pp. 70-85.

> un Cuerpo mortal y está sujeto a todas las Dolencias que provienen de la Naturaleza y del Azar; a las Debilidades propias de la Infancia o de la Vejez, y todas aquellas Flaquezas a las que están expuestos los Cuerpos naturales de los otros hombres. Pero su Cuerpo político es un Cuerpo invisible e intangible, formado por la Política y el Gobierno, y constituido para dirigir al Pueblo y para la Administración del bien común, y en ese Cuerpo no cabe ni la Infancia ni la Vejez ni ningún otro Defecto ni Flaqueza natural a los que el Cuerpo natural está sujeto, y por esta Razón, lo que el Rey hace con su Cuerpo político no puede ser invalidado ni frustrado por ninguna de las incapacidades de su Cuerpo natural[6].

La ficción de los dos cuerpos del rey tiene consecuencias importantes en la continuidad dinástica, según la cual el rey nunca muere, pues aunque el cuerpo natural desaparezca, el cuerpo político está destinado a perdurar. El rey es concebido como un ave fénix que resucita de sus cenizas. Los dos cuerpos del rey forman una unidad indisoluble, y cada uno de ellos se contiene en el otro, de manera que el cuerpo político borra las debilidades de su cuerpo natural. Incluso el hecho evidente de la muerte del rey tiene que ser justificado a través de la «migración» del cuerpo político del rey fallecido al nuevo monarca. El «alma» o parte inmortal de la monarquía nunca muere, sino que pasa de un cuerpo mortal a otro, en una sucesión infinita:

> Este Cuerpo [político] no está expuesto a las Pasiones como el otro, ni a la Muerte, pues en lo que se refiere a este Cuerpo el Rey nunca muere, y su muerte natural no se llama en nuestro Derecho la Muerte del Rey, sino la Sucesión *[Demise]* del Rey, Palabra *[Demise]* que no significa que el Cuerpo político del Rey esté muerto, sino que se ha producido la separación de los dos Cuerpos, y que el Cuerpo político es transmitido y trasladado del Cuerpo natural que ahora se halla muerto

6 E. Plowden, *Commentaries or Reports*, citado por E. H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 19-20. Los *Informes* de Plowden, obra escrita en el reinado de Isabel I, constituyen el punto de partida para el análisis de Kantorowicz.

> o desprovisto de la real Dignidad, a otro Cuerpo natural. Lo que viene a significar el traslado del Cuerpo político del Rey de este Reino de un Cuerpo natural a otro [7].

La metáfora, una vez construida, tuvo fuerza para mantenerse durante siglos y para determinar comportamientos individuales e institucionales. No está de más recordar que Shakespeare consagró literariamente la metáfora de los dos cuerpos del rey, convirtiéndola en elemento central de una de sus grandes obras: *La tragedia del rey Ricardo II* [8]. El rey tiene «grandeza geminada», por su doble condición de majestad y de ser humano. De hecho, la doctrina de los «dos cuerpos» es una traslación de conceptos teológicos previos a una teoría política: el dogma de la doble naturaleza, humana y divina, de Cristo se transporta al ámbito de lo político y determina la construccción teórica de los dos cuerpos del rey.

Varios siglos más tarde, todavía pueden encontrarse ecos de esa teoría en las disputas revolucionarias y contrarrevolucionarias sobre la persona del rey. Así, Bossuet concibe a los reyes como si fueran dioses y, refiriéndose a ellos, escribe:

> Morís como hombres. No importa, aun cuando muráis, sois dioses y vuestra autoridad no muere [...]. El hombre muere, es cierto, pero nosotros afirmamos que el rey no muere nunca: la imagen de Dios es inmortal [9].

Relacionada con esta metáfora y con su devenir histórico podemos considerar la utilización política de la idea del *corpus mysticum.* Sheldon S. Wolin ha analizado el transvase del lenguaje religioso al lenguaje político en el pensamiento cristiano medieval. En diversos momentos de la Edad Media, especialmente a partir del siglo IX, la Iglesia intenta mantener una doble identidad: por un lado,

[7] *Ibídem*, pp. 24-25.

[8] E. H. Kantorowicz dedica el capítulo II de su libro ya citado al análisis de esta tragedia de Shakespeare.

[9] Bossuet, *Sobre los deberes de los reyes*, citado por D. Arasse, *La guillotina y la figuración del terror*, Barcelona, Labor, 1989, p. 47.

como órgano gobernante del cristianismo; por el otro, como sociedad de creyentes que, en su unidad mística, eran miembros de un único cuerpo viviente con una vida común inspirada en el amor a Cristo. La unidad de estas dos identidades se presenta como problemática, pero de su mezcla «surgió la imagen, algo desconcertante, de una organización imperial de poder que, además, afirmaba que era una comunidad». La tensión entre las dos formas de identidad sólo se podía mantener ideológicamente, es decir, ocultando las relaciones de poder con la justificación de que todos formamos parte de un mismo cuerpo, de una misma comunidad. Wolin ve perpetuarse este doble mecanismo de identidad en las sociedades modernas, por ejemplo en la mezcla de sentimientos nacionalistas y religiosos en la propuesta de constitución para Córcega elaborada por Rousseau. O también en la literatura nacionalista y romántica del siglo XIX. E incluso en pleno siglo XX, vuelven a resurgir estos elementos místicos en torno a los valores de la propia comunidad en diversas formas de nacionalismo. La tensión entre los dos elementos —poder y comunidad, control de la violencia física y sentimiento de pertenencia comunitaria— se resuelve en clave religiosa:

> Esta similitud entre la Iglesia y las sociedades políticas modernas no es fortuita. En ambos casos, la fuerza que fusionó a los integrantes en un todo solidario ha sido mística, irracional. En las sociedades temporales, fue la fuerza del nacionalismo; en la sociedad de la Iglesia, el sacramento de la comunión simbólica que une los miembros al cuerpo místico de Cristo [10].

La enorme fuerza emocional oculta en la idea de un cuerpo colectivo, místico o no, es aprovechada de diversas maneras a lo largo de la historia por movimientos políticos y religiosos. O también por múltiples pensadores que, como Maquiavelo, utilizan una retórica persuasiva para mover a la acción. Así, por ejemplo, en el último

[10] S. S. Wolin, *Política y perspectiva. Continuidad y cambio en el pensamiento político occidental*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973, p. 144.

capítulo de *El príncipe*, Maquiavelo utiliza profusamente la imagen de Italia como un cuerpo político doliente a la espera de un salvador. Se trata de un capítulo extraño en el contexto del libro, lo que ha llevado a algunos estudiosos a mantener la idea de que se agregó posteriormente al «cuerpo» de *El príncipe.* Lo cierto es que en este último capítulo se produce una quiebra en el lenguaje de Maquiavelo, que pasa a expresarse como un ardiente nacionalista en su intento de convencer a los Medici para que lideren el proceso de salvación de Italia frente al dominio extranjero. Así, recupera el lenguaje del cuerpo político y muestra el valor y la virtud de los miembros, a quienes sólo falta una cabeza política y militar:

> Y en Italia no falta materia donde introducir cualquier forma: *aquí hay mucha virtud en los miembros cuando ella no falta en los jefes.* Sólo hay que mirar los duelos y los combates entre grupos reducidos para ver lo superiores que son los italianos en fuerza, en destreza, en ingenio. Pero cuando llegamos a los ejércitos estas cualidades desaparecen, y todo es debido a la insuficiencia de los jefes [11].

Necesidad, pues, de cabezas organizadoras de los «cuerpos del ejército» y, sobre todo, necesidad de una cabeza que regenere y salve el cuerpo doliente del Estado, concebido por Maquiavelo con el lenguaje religioso del *corpus mysticum* y en comparación constante con Israel, el pueblo elegido por Dios:

> Y si, como dije, era necesario para ver la virtud de Moisés que el pueblo de Israel estuviera esclavo en Egipto; y para conocer la grandeza de ánimo de Ciro, que los persas estuvieran oprimidos por los medas, y la excelencia de Teseo, que los atenienses estuvieran dispersos; igualmente ahora, para poder conocer la virtud de un espíritu italiano, era necesario que Italia se viera reducida a su actual situación, más esclava que los hebreos, más sometida que los persas, más dispersa que los atenienses; sin cabeza, sin orden; vencida, expoliada, desgarrada, ocupada y que hubiese soportado toda clase de calamidades [12].

[11] N. Maquiavelo, *El príncipe*, ed. cit., p. 140; la cursiva es mía.
[12] *Ibídem*, p. 138.

La desunión y la enfermedad políticas son consecuencia de pecados anteriores que hay que purgar. El paralelismo con Israel se refiere también a la aparición de las señales de un salvador-príncipe elegido por Dios para sacar a Italia de su situación, ya que «desfallecida, espera a ver quién la sane de sus heridas, ponga fin a los saqueos de Lombardía, a las extorsiones del reino de Nápoles y de Toscana y la cure de tantas llagas ulceradas por el tiempo» [13]. Según Maquiavelo, Italia ha de poner sus esperanzas en el príncipe-salvador de la casa de los Medici, que conjunta fortuna y virtud, al tiempo que es favorita de Dios y de la Iglesia. Su lenguaje religioso llega a recuperar las señales extraordinarias que el pueblo de Israel tuvo en su camino desde la esclavitud en Egipto hacia la tierra prometida, bajo la guía de Moisés:

> Además de todo esto, se ven aquí hechos extraordinarios sin parangón realizados por Dios mismo: el mar se ha abierto, una nube os ha mostrado el camino, ha manado agua de la roca; ha llovido aquí maná: todo concurre a vuestra grandeza. El resto lo debéis hacer vos. Dios no quiere hacerlo todo para no arrebataros la libertad de la voluntad y la parte de la gloria que os corresponde en la empresa [14].

El nacionalismo de Maquiavelo, en su búsqueda de un príncipe que libere a Italia, recurre de manera casi necesaria al viejo lenguaje de la emoción y de la tradición religiosas que tuvo durante siglos su mejor expresión en las imágenes del cuerpo místico. Sólo unificando con un lenguaje emotivamente religioso a todos los miembros bajo la cabeza del príncipe elegido por Dios con señales y prodigios es posible la recuperación política de la nación. Todo nacionalismo ha recurrido, una y otra vez, a la fuerza retórica de estas imágenes.

El campo metafórico ligado a la enfermedad del cuerpo político también ha sido usado con profusión por parte de todas las tendencias ideológicas, desde la extrema izquierda hasta la extrema de-

[13] *Ibídem*, p. 138-139.
[14] *Ibídem*, p. 139.

recha (dicho sea de paso, izquierda y derecha también son metáforas espaciales derivadas de la ubicación de los distintos partidos en la asamblea revolucionaria francesa). En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag ha analizado el uso de expresiones metafóricas relacionadas con la enfermedad en el lenguaje político y, especialmente, las relativas al cáncer, llegando a la conclusión siguiente:

> Decir de un fenómeno que es como un cáncer es incitar a la violencia. La utilización del cáncer en el lenguaje político promueve el fatalismo y justifica medidas «duras» —además de acreditar la difundida idea de que esta enfermedad es forzosamente mortal. Nunca es inocente el concepto de enfermedad, pero cuando se trata de cáncer se podría sostener que en sus metáforas va implícito todo un genocidio. Ninguna tendencia política tiene el monopolio de esta metáfora [15].

Las metáforas de la enfermedad suelen tener un componente altamente autoritario. Frente a la gangrena o la peste, el cáncer o el sida se suelen requerir los servicios de una mano de hierro o de un cirujano que extirpe las células o los tejidos dañados en el cuerpo social. Años más tarde, en su segundo libro dedicado al mismo tema, Susan Sontag vuelve a insistir en el uso que las ideologías políticas autoritarias hacen de las enfermedades como el sida para promover el miedo y la sensación de peligro ante una invasión de elementos extranjeros:

> La propaganda xenófoba siempre ha pintado a los extranjeros como portadores de enfermedades (a fines del siglo pasado: cólera, fiebre amarilla, fiebre tifoidea, tuberculosis). Parece lógico que la figura política francesa que representa las opiniones más extremadamente nativistas y racistas, Jean-Marie Le Pen, haya intentado la estrategia de fomentar el miedo a este nuevo peligro foráneo insistiendo en que el sida no sólo es infeccioso sino además contagioso, y pidiendo el test nacional obligatorio y la cuarentena de quienquiera que sea portador del virus [16].

[15] S. Sontag, *La enfermedad y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996, p. 82.
[16] S. Sontag, *El sida y sus metáforas*, en la edición conjunta con *La enfermedad y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1996, p. 144.

La metáfora de lo político como cuerpo colectivo, como hombre artificial, está también viva en Hobbes, según vimos en el capítulo 1, y la identificación autoritaria entre el cuerpo del rey y el Estado se mantendrá durante todo el Antiguo Régimen. Luis XIV acuñará la célebre frase «El Estado soy yo» y escribirá en sus reflexiones sobre el oficio del rey que la nación no se encarna en Francia, sino que reside por completo en la persona del rey. De nuevo nos encontramos con términos religiosos relacionados con formas del cuerpo místico: el rey encarna a la nación, y su «presencia real» se parece mucho a la presencia eucarística.

La sociedad cortesana irá desarrollando en las diversas cortes europeas una serie de rituales y etiquetas centrados en el cuidado del cuerpo del rey y que irán haciéndose cada vez más complejos hasta culminar en el ceremonial del Versalles de Luis XIV: el despertar del rey, sus abluciones matutinas, el vestirle, el desayuno, comida y cena, hasta el acostarse del rey, todo, absolutamente todo está regulado por un ritual que hoy nos parece agobiante y ridículo [17]. No sé hasta qué punto, estando en gran medida sujeto a un ritual que no controlaba completamente aunque lo usara en propio beneficio, se puede decir que Luis XIV vivía a «cuerpo de rey».

El cuerpo del rey se convertirá en objeto de lucha política, y podríamos decir que ha habido históricamente dos procesos diferentes de desmitificación de dicho cuerpo. Una sangrienta y que culmina en la Revolución francesa con la ejecución de Luis XVII el 21 de enero de 1793. Como señala Arasse, al sacrificar al rey, la revolución inmola ese algo sobrenatural de que aún estaba investido el «cuerpo del rey» e implica también su sustitución por otra metáfora que tendrá una gran importancia en la ideología revolucionaria: el «pueblo en cuerpo». La nueva forma de poder ya no se basará en el cuerpo del rey sino en la sociedad civil. El dispositivo simbólico de la república democrática se basa en la autoinstitución de una sociedad civil no dependiente del poder real y basada en la

[17] Véase el análisis de la ceremonia del *lever* (levantarse) del rey en el libro de N. Elias *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982, pp. 113-115.

creación de una esfera de lo público y de lo político frente al lugar vacío del poder [18]. Y, sin embargo, la fuerza de la metáfora corporal hace que la imagen permanezca y atraviese campos políticos antagónicos. Como sugiere Daniel Arasse en su análisis de los elementos imaginarios de la Revolución francesa:

> Lo que separa a la unidad monárquica de la unidad democrática del ejecutivo radica, precisamente, en la propia concepción del cuerpo político que representa a la nación: este cuerpo será el rey, encarnación de la nación, para la teoría de la monarquía absoluta, y será el cuerpo de representantes elegidos por el pueblo en bloque para la República [19].

Se da, pues, el paso del «cuerpo del rey» al «pueblo en cuerpo», pero la metáfora permanece, si bien, claro está, transformada y con un significado diferente. Por otro lado, la metaforología del organismo y del cuerpo político surgirá una y otra vez en todo régimen autoritario: recuérdese la democracia orgánica franquista, el Estado corporativo fascista o también, por qué no, las imágenes orgánicas utilizadas por el socialismo real, imágenes que también suponían un secuestro de la sociedad civil, una destrucción de la autonomía de los individuos y de los grupos con la intención de preservar la continuidad de un organismo político que unificara en un solo cuerpo el partido, el Estado y la sociedad.

La otra desmitificación del cuerpo del rey es meramente ideológica, no sangrienta o sangrienta sólo metafóricamente. La crítica de las prerrogativas del poder real y de la figura del rey podemos ejemplificarla en el dibujo satírico de William Makepeace Thackeray (figura 10).

A partir de la conocida pose teatral de Luis XIV en el retrato oficial hecho por Hyacinthe Rigaud sobre el año 1700 y que cons-

[18] Cfr. el análisis de U. Rödel, G. Frankenberg y H. Dubiel, *Die demokratische Frage*, Frankfurt, Suhrkamp, 1989, especialmente el capítulo IV acerca del dispositivo simbólico de la democracia.

[19] D. Arasse, *La guillotina y la figuración del terror*, Barcelona, Labor, 1989, p. 45.



Figura 10. «Rex. Ludovicus. Ludovicus Rex». Caricatura de Luis XIV por W. M. Thackeray

tituye la imagen más famosa del Rey Sol, W. M. Thackeray realiza más de un siglo después la presente caricatura. En ella se trata de desenmascarar la persona del rey por debajo de los ropajes y símbolos del poder, de manera similar a como lo haría con la sociedad inglesa de su época en su renombrado libro *La feria de las vanidades.* El teatro de la vida social y política es desvelado en este dibujo, que muestra la enorme distancia entre la realidad y la apariencia. La metáfora política del *theatrum mundi* —a la que dedicaré el capítulo 4 del presente libro— se da aquí la mano con la desmitificación del cuerpo del rey, mostrando lo que hay debajo del manto de armiño y de la peluca, contrastando, además, la distancia existente entre los pomposos títulos del monarca y la desnuda realidad. El propio Thackeray explica así su dibujo:

> Un rey no es completamente un rey, pese a todo lo que pueda decir el poeta; y es curioso ver qué precisa majestuosidad existe en la majestuosa figura de Ludovicus Rex. En la lámina hemos intentado hacer un cálculo exacto. La idea de la dignidad real es igualmente fuerte en

las figuras de los extremos; se ve inmediatamente que la majestuosidad está compuesta por la peluca, por los zapatos de tacón alto, el manto y las flores de lis. En lo que respecta al hombre viejo y pequeño, de vientre prominente, encorvado, marchito, de cinco pies de estatura, vestido con chaquetilla y calzones, no existe en él majestuosidad en absoluto, y no obstante se acaba de desembarazar de esa misma colección de vestidos. Póngasele la peluca y los zapatos y alcanzará una estatura de seis pies. Póngasele igualmente las otras vestimentas y se presentará ante usted majestuoso, imperial y heroico. De esta forma, los barberos y chapuceros crean los dioses que veneramos [20].

Según comenta acertadamente Manuel García Pelayo, la lámina es un eco de la teoría de los «dos cuerpos del rey», si bien, claro está, en una versión secularizada y desmitificadora. Además, se encuentra en la línea teórica de la crítica ilustrada de los prejuicios desarrollada por Helvetius y Holbach y que culminaría en la teoría de las ideologías, desarrollada por Marx en los mismos años en que Thackeray escribe su libro, en el que incluye este dibujo junto con el sarcástico comentario.

Metáforas visuales

Junto a esta metáfora general del cuerpo, la otra metáfora orgánica importante para la filosofía política tiene que ver con la visión, con la luz, con el órgano de la vista. Toda la modernidad, desde sus comienzos, ha estado acompañada de este tipo de metáforas [21].

[20] W. M. Thackeray, *The Paris Sketch Book by Titmarsch*, en *Works of Thackeray*, edición Charterhouse, Londres, 1901, vol. XVI, frente a la p. 313. Citado por M. García Pelayo, *Mitos y símbolos políticos*, en sus *Obras completas*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, vol. 1, lámina V, frente a la p. 999. El retrato de Luis XIV por Rigaud junto con la caricatura de Thackeray pueden verse en el libro de P. Burke *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995.

[21] Sobre la preeminencia de la vista en la modernidad pueden consultarse los libros de D. M. Levin (ed.), *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley, University of California Press, 1994, y D. M. David (ed.), *Sites of Vision. Construction of Sight in the History of Philosophy*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1997.

Así, Maquiavelo hereda y reformula la imagen medieval de la diosa Fortuna que, representada por una mujer ciega o con una venda en los ojos, hace prosperar hoy a los príncipes para buscar mañana su perdición. Sin embargo, en Maquiavelo, frente al determinismo fatalista medieval, se trata de someter a la ciega Fortuna mediante la virtud política, ya que el hombre todavía es libre y puede, al menos, intentar sujetar a la diosa Fortuna, pues —afirma Maquiavelo— «pienso que puede ser cierto que la fortuna sea árbitro de la mitad de las acciones nuestras, pero la otra mitad, o casi, nos es dejada, incluso por ella, a nuestro control» [22].

Y es en este contexto de lucha entre virtud y fortuna, entre el principio viril de la antigua *virtus* romana y el principio femenino de la veleidosa fortuna donde Maquiavelo pierde por un momento los papeles y nos descubre la verdad de su pensamiento por debajo del velo de sus metáforas. El capítulo XXV de *El príncipe* concluye con estas terribles palabras:

> Yo sostengo firmemente lo siguiente: vale más ser impetuoso que precavido, porque la fortuna es mujer y es necesario, si se quiere tenerla sumisa, castigarla y golpearla. Y se ve que se deja someter antes por éstos que por quienes proceden fríamente: por eso siempre es, como mujer, amiga de los jóvenes, porque éstos son menos precavidos y sin tantos miramientos, más fieros y la dominan con más audacia. [23]

Sería entonces el análisis de las metáforas de Maquiavelo lo que nos descubriría una nueva visión de su política. Y no deja de ser curioso constatar que la mayor parte de los comentaristas de Maquiavelo —sesudos varones ellos— a lo largo de siglos de interpretación han pasado casi por alto el texto citado, pues estaba reservado a una filósofa —Hanna Fenichel Pitkin— reinterpretar el complejo pensamiento de Maquiavelo desde su metáfora *La fortuna es una mujer*[24].

[22] N. Maquiavelo, *El príncipe*, ed. cit., p. 134.
[23] N. Maquiavelo, *El príncipe*, ed. cit., p. 137.
[24] Cfr. H. F. Pitkin, *Fortune Is a Woman. Gender and Politics in the Thought of Niccolò Machiavelli*, Berkeley, University of California Press, 1984.

Por otro lado, y volviendo a las metáforas visuales, la justicia política se representa comúnmente como una mujer con los ojos vendados para evitar hacer acepción de personas. Así pues, Justicia y Fortuna se presentan con una venda en los ojos como signo de imparcialidad y de equidad en la administración del derecho, en un caso, y de distribuir la buena o mala suerte, el poder o la riqueza a ciegas, en el otro. Junto con estas dos figuras ciegas o con los ojos vendados hay, en la filosofía política, tres velos importantes. Ya me he referido más arriba al primero de ellos: el velo del tabernáculo que separa el cielo de la tierra en las representaciones cristocéntricas de la teología medieval. Voy a indicar ahora brevemente los otros dos: el velo de la diosa Isis en Kant y el velo de la ignorancia en Rawls.

Según Kant, debemos considerar a la ley moral con el carácter de sacralidad y respeto reservados a la diosa Isis, divinidad cuyo rostro siempre permanece oculto ante aquellos que con una mirada irreverente ignoran su majestad:

> La diosa cubierta por un velo ante la que por ambas partes doblamos las rodillas es la ley moral en nosotros, en su inviolable majestad. Oímos ciertamente su voz y comprendemos asimismo muy bien su mandato; pero al escucharla nos asalta la duda de si tal voz nos llega del hombre, desde la soberanía de su propia razón, o si nos llega de otro, cuya esencia le es desconocida al ser humano y que le habla a éste por medio de esa propia razón suya [25].

Kant está también en el origen del tercer velo. Al menos eso dice John Rawls cuando intenta buscar ascendientes teóricos de su famoso velo de la ignorancia y asegura encontrar uno de ellos en la doctrina kantiana del imperativo categórico. En su *Teoría de la Justicia,* formula Rawls la necesidad de un velo de la ignorancia para que bajo él se sitúen las partes que eligen los principios de la

[25] I. Kant, «Von einem neuerding erhobenen vornehmen Ton der Philosophie», en la edición de Weischedel de las obras completas de Kant, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, vol. VI/2, p. 395. Véase el análisis de R. Bodei en su libro *Una geometría de las pasiones. Miedo, esperanza y felicidad: filosofía y uso político,* Barcelona, Muchnik, 1991, pp. 658-662.

justicia que han de regir la convivencia social. Este velo de la ignorancia implica que las partes no conocen los siguientes hechos:

> Ante todo, nadie conoce su lugar en la sociedad, su posición o clase social; tampoco sabe cuál será su suerte en la distribución de talentos y capacidades naturales, su inteligencia y su fuerza, etc. Igualmente nadie conoce su propia concepción del bien ni los detalles de su plan racional de vida, ni siquiera los rasgos particulares de su propia psicología, tales como su aversión al riesgo, o su tendencia al pesimismo o al optimismo. Más todavía, supongo que las partes no conocen las circunstancias particulares de su propia sociedad. Esto es, no conocen su situación política o económica, ni el nivel de cultura y civilización que han sido capaces de alcanzar. Las personas en la posición original no tienen ninguna información respecto a qué generación pertenecen [26].

Únicamente de esta forma no sabrán de qué manera los principios que se van a elegir afectarán a sus propios casos particulares y se verán obligados a la imparcialidad y a evaluar los principios sobre la base de condiciones de carácter general. Mucho se ha discutido acerca de la posibilidad o imposibilidad de ignorar tantas cosas como pretende Rawls, pero no voy a entrar en la crítica a su teoría. Lo único que quiero, en el presente contexto, es dejar constancia de que también en la filosofía política contemporánea se continúan usando las mismas metáforas relacionadas con la visión o con el ocultamiento.

La visibilidad del poder ha sido una reivindicación constante del pensamiento democrático. Frente a los *arcana imperii*, los secretos del poder del Antiguo Régimen, la democracia reivindica la expulsión del poder invisible, la discusión a la vista de todos, el principio de lo público, de la publicidad política, de la visibilidad del poder. Recuérdese el análisis que hace Jürgen Habermas de la categoría de publicidad como central en el desarrollo político de la burguesía. Y sin embargo, como ha recordado Norberto Bobbio, la visibilidad del poder permanece hoy como una de las pro-

[26] J. Rawls, *Teoría de la Justicia*, México, FCE, 1979, pp. 163-164.

mesas no cumplidas de la democracia [27]. La democracia como «casa de cristal», la transparencia del poder o la *glasnost* informativa siguen siendo hoy reivindicaciones importantes.

Por otro lado, en su análisis de los emblemas de la razón en la Revolución francesa, Jean Starobinski señala:

> Las metáforas de la luz victoriosa sobre las tinieblas, de la vida que renace del seno de la muerte, del mundo devuelto a su comienzo son imágenes que se imponen universalmente en las vísperas de 1789. Metáforas simples, antítesis sin edad cargadas de valor religioso desde hace siglos, pero a las cuales la época parece prestarse con una predilección apasionada [28].

Pero el triunfo de la luz sobre las tinieblas o de la primavera sobre aquel largo, real y crudo invierno de 1788-89 no tardando mucho se vería sustituido por otra representación metafórica e iconográfica del poder, relacionada también con la visión: el panóptico. No puedo analizar aquí con más detalle la construcción arquitectónica de Jeremy Bentham, representativa de las nuevas instituciones de la burguesía emergente y suficientemente conocida por todos gracias a la popularización del estudio de Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. Baste recordar que el panoptismo supone una nueva forma de poder y de control social, a la vez reformista y represivo, y basado en la asimetría del ver, pero sin ser visto, del vigilar sin ser, a la vez, objeto de vigilancia.

[27] Cfr. N. Bobbio, *El futuro de la democracia*, Barcelona, Plaza Janés, 1985, pp. 34-37. Véase también el análisis de J. Habermas en *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, G. Gili, 1981.
[28] J. Starobinski, *1789, Los emblemas de la razón*, Madrid, Taurus, 1988, p. 27.

CAPÍTULO 4

TEATRUM MUNDI: TEATRO, MÁSCARA Y ESCENA POLÍTICA

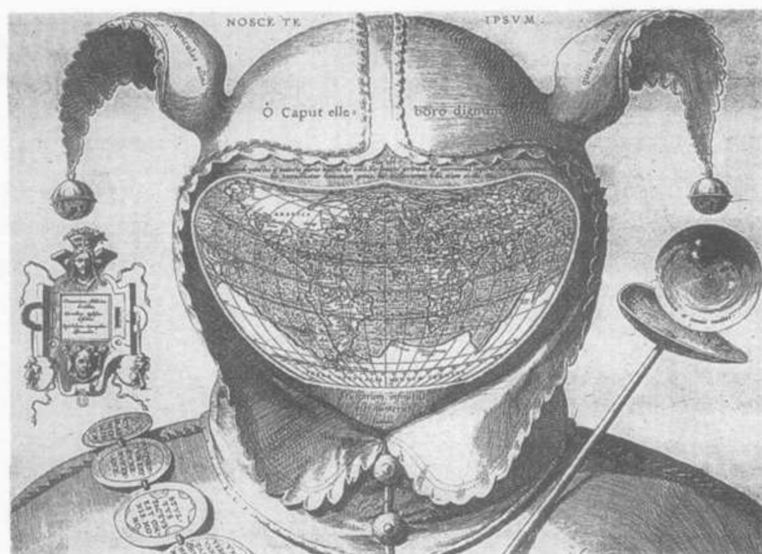


Figura 11. Grabado anónimo de comienzos del siglo XVII. El mundo en la cabeza de un bufón

El *theatrum mundi*, el hombre como actor, las máscaras del yo, la identidad personal y colectiva, el encubrimiento, la dialéctica apariencia-realidad, el desengaño, el carnaval como teatro dentro del teatro... son viejos temas que impregnan nuestro lenguaje y vida cotidiana. Y son también un tópico de la filosofía occidental desde los griegos hasta la actualidad pasando por Descartes, los *idola theatri* de Bacon, la crítica ilustrada de la ideología, la idea de historia como teatro —el drama de la historia— en el idealismo alemán de Kant, Schelling y Hegel [1] o los llamados «maestros de la sospecha», Marx, Nietzsche y Freud, que intentan quitar diferentes máscaras al individuo (aunque el caso de Nietzsche es especial, pues para él todo lo profundo necesita estar enmascarado). En todos ellos y en tantos otros, el teatro y la máscara forman parte importante de la teoría o, al menos, son utilizados como metáforas explicativas. Por otro lado, la nómina de autores que en la literatura occidental han tratado dichos tópicos, desde los griegos hasta Pirandello, sería inacabable. Y, por último, el teatro desempeña el papel de metáfo-

[1] Véase el detallado análisis del funcionamiento de las metáforas del teatro en el pensamiento histórico y político realizado por Alexander Demandt en su libro *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, Múnich, Beck, 1978, cap. VI.

ra principal en la teoría sociológica. Así pues, vida cotidiana, literatura, filosofía y sociología aparecen unidas por los invisibles hilos de un teatro de marionetas.

Introducir un poco de orden en este amplio campo y decir algo con sentido que sea más que una mera repetición de lugares comunes resulta una pretensión poco menos que imposible de cumplir. Aunque la metáfora del *theatrum mundi* ha trascendido históricamente la política para constituirse en una interpretación general de la vida humana, me centraré en los aspectos políticos y en su evolución a lo largo de la historia. Estamos muy acostumbrados a definir nuestra época como la del «Estado espectáculo» o como el «sistema del estrellato en la política» para referirnos a los problemas planteados por la irrupción de los medios de comunicación de masas en la política, en los procesos electorales y en la construcción de la imagen de un presidente o de un secretario general de un partido. A. Schwartzenberg, quien popularizó la expresión a partir del título de su libro *L'État-spectacle* para referirse a los cambios políticos centrados en la fabricación de la imagen de los gobernantes como Kennedy y De Gaulle, Pompidou y Carter, contrastaba nostálgicamente esta nueva situación, en la que los candidatos se fabricaban como las grandes estrellas de Hollywood, con la situación anterior, en la que los políticos elaboraban sus propios discursos y lo central era la discusión de las ideas y no la venta de una imagen. Sin embargo, y como nos recuerda Peter Burke en su libro sobre *La fabricación de Luis XIV* [2], la comparación entre la vida política y el teatro era moneda de uso corriente ya en el Renacimiento y en el Barroco, el mundo era visto como un gran escenario y la fabricación de la imagen de los reyes tenía que ver con la teatralización de las relaciones políticas llevada hasta sus últimas consecuencias en los rituales públicos del acostarse o levantarse del rey, en sus comidas, en las fiestas y en la representación teatral constante de un Felipe IV en España o del Rey Sol en Francia. El mundo de la política siempre ha sido visto como un gran teatro,

[2] Madrid, Nerea, 1995.

aunque la forma de teatralización del poder ha ido cambiando a lo largo de la historia. Dividiré mi exposición en tres apartados, cada uno de ellos referido a un modelo histórico de *theatrum mundi*: la sociedad cortesana renacentista y barroca, caracterizada por la representación teatralizada del poder, el modelo liberal, basado en el poder de la palabra, y nuestra propia época, que descansa en el poder de la imagen. Y de nuevo tendré en cuenta las plurales tradiciones iconogáficas, literarias, filosóficas y sociológicas que tratan este tema.

Y dicho esto a modo de presentación o, mejor, de *captatio benevolentiae* del distinguido público o del sufrido lector, al modo en que los antiguos cómicos pedían disculpas por los fallos que pudieran cometer a lo largo de su representación, paso sin más a exponer mi pequeña versión del gran teatro del mundo.

El poder de la representación: la sociedad cortesana

En este contexto del análisis de la política desde la metáfora del *theatrum mundi*, el significado de la palabra «representación» no es el que se le suele dar cuando nos referimos a la democracia actual y la calificamos como «representativa». Se trata, más bien, de la antigua acepción que se refiere a la representación teatral, a la demostración del poder por medio de su teatralización ante el pueblo. Me refiero a la categoría que Jürgen Habermas ha descrito como «publicidad representativa»: el soberano representa su dominio ante el pueblo, teatraliza su poder ante la corte y el pueblo mediante una ritualización de todos los aspectos de su vida, mediante la etiqueta y el ceremonial de la corte que tiene su máxima expresión en la fiesta barroca [3]. Diversos historiadores han analizado en los últimos años la teatralización del poder en las cortes europeas,

[3] Sobre el concepto de «publicidad representativa», véase el libro de J. Habermas *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, especialmente las pp. 44-53.

cómo el monarca —sea Felipe IV en España, Luis XIV en Francia o cualquiera de los otros reyes europeos de la época— era preparado para representar su buen papel como actor en el teatro de la corte y del mundo, cómo el príncipe acababa siendo prisionero de los rituales y del ceremonial desarrollado hasta los más mínimos detalles, cómo toda la vida de las cortes se asimilaba a una gran representación teatral en la que estaba siempre presente la idea del *theatrum mundi*, de que toda la vida no es más que una actuación en el escenario [4].

Desde luego que la acepción de «actuación teatral» no cubre todos los aspectos de la representación ni siquiera en el siglo XVII, pues ya Hobbes en el capítulo XVI del *Leviatán* habla de la representación política de una persona por otra y Peter Burke en su estudio sobre *La fabricación de Luis XIV* distingue ocho significados distintos del concepto mencionado [5]. Pero aquí me voy a reducir a entender la representación barroca desde el punto de vista de la teatralización del poder.

El redescubrimiento renacentista de un viejo tópico

La vieja metáfora de la vida humana como una representación teatral se había convertido ya en el Renacimiento español en un lugar común conocido por todos, de tal manera que Sancho, en el capítulo XII de la segunda parte del *Quijote*, puede replicar a su amo que hasta él conoce y es capaz de utilizar la metáfora. Recordemos

[4] Por citar sólo dos estudios referidos a la corte barroca española y francesa, véanse los libros de J. Brown y J. H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, y P. Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995. Una visión general de la teatralización de las cortes europeas puede verse en el libro colectivo editado por A. G. Dickens *The Courts of Europe. Politics, Patronage and Royalty. 1400-1800*, Londres, Thames and Hudson, 1977.

[5] Sobre Hobbes y sobre la evolución histórica de la representación, véase el magnífico libro de H. F. Pitkin *El concepto de representación*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985. Sobre el análisis del concepto de representación hecho por P. Burke, cfr. su obra ya citada, pp. 17-18.

brevemente el texto. La noche siguiente al encuentro con el carro o carreta de Las Cortes de la Muerte, en la que los cómicos se trasladan de un pueblo a otro ya disfrazados de sus papeles de Muerte, Angel, Reina, Soldado, Emperador y Demonio, principales papeles del auto que han de representar en la octava del Corpus, don Quijote, que ha afirmado la necesidad de «tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño» y deja ir en paz a la compañía debido a que desde muchacho fue aficionado a la carátula y en su mocedad se le iban los ojos tras la farándula, todavía se queja a Sancho de que no le dejara acometer como él quería, en cuyo caso le habrían cabido en despojos, al menos, la corona de oro de la emperatriz y las pintadas alas de Cupido:

—Nunca los cetros y coronas de los emperadores farsantes —respondió Sancho Panza— fueron de oro puro, sino de oropel o hoja de lata.

—Así es verdad —replicó don Quijote—; porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la mesma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

—Sí he visto —respondió Sancho.

—Pues lo mesmo —dijo don Quijote— acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

—Brava comparación —dijo Sancho—, aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (Cervantes, *Quijote*, parte II, cap. XII.)

He elegido comenzar por esta formulación cervantina de la vieja comparación de la vida humana con la comedia porque en ella encontramos cómo el antiguo tópico de la filosofía grecolatina se ha divulgado de tal manera que el escudero puede estar a la altura de su amo proponiendo otro ejemplo de la misma metáfora. Según Antonio Vilanova, «la versión cervantina del tema del gran teatro del mundo aparece como la síntesis personal de una idea que flotaba en el ambiente de la época y que le habían transmitido la tradición literaria y culta [Séneca, Epicteto, Luciano y Erasmo], popularizada por el sermón de fray Alonso de Cabrera y por la novela de Mateo Alemán»[6] [*Guzmán de Alfarache* (1599)].

Es más que probable que Cervantes conociera el sermón fúnebre pronunciado en Santo Domingo el Real de Madrid en 1598 por el famoso predicador dominico fray Alonso de Cabrera *A las honras de nuestro señor el serenísimo y católico Rey Philipo Segundo.* En este sermón se repetía una vez más la grave meditación de la doctrina estoica en torno a la fugacidad de la comedia humana en el teatro del mundo y se comparaba la igualdad de todos ante la muerte con el juego del ajedrez[7].

Siguiendo a Antonio Vilanova, a Ernst Robert Curtius y a Lynda G. Christian, podemos reconstruir brevemente la historia de la idea del *theatrum mundi* hasta el Renacimiento[8]. Si bien la prime-

[6] A. Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 472.

[7] Cfr. *ibídem*, pp. 468-471.

[8] Cfr. A. Vilanova, «El tema del gran teatro del mundo», ahora recogido en su libro *Erasmo y Cervantes*, ed. cit., pp. 456-499, E. R. Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, México, FCE, 5.ª ed., 1989, vol. I, pp. 204-207, así como la excelente monografía de L. G. Christian *Theatrum Mundi. The History of an Idea*, Nueva York y Londres, Garland, 1987. Otros análisis importantes del tópico del *theatrum mundi*

ra idea se remonta a Platón, quien en el *Filebo* (50 b) habla de la «tragedia y comedia de la vida» y en las *Leyes* (I, 645 d-e) expresa el pensamiento de que «cada uno de nosotros, los seres vivos, somos marionetas de los dioses, fabricados ya para juguetes de ellos, ya con algún fin serio», es en la tradición estoica, y en concreto en las obras de Séneca (*ca.* 4-65) y Epicteto (*ca.* 50-138), donde el tópico alcanza pleno desarrollo. Las cartas de Séneca a Lucilio enseñan a descubrir el valor de un hombre por debajo de los vestidos de púrpura o los coturnos que le presta la representación escénica, valorándolo por lo que es y no por los adornos que se puso: «Cuando tú quieras descubrir y conocer el valor efectivo de un hombre, mírale al desnudo: despójale del patrimonio, despójale de los honores y de las otras mentiras de la Fortuna; desnúdale de su propio cuerpo, y pon los ojos en su alma...» [9] Y en el final de la carta LXXVII, podemos leer: «La vida es drama, donde importa no cuánto duró, sino cómo se representó. Nada interesa el sitio donde la acabes. Acábala donde te plazca; mas cuida de poner en ella un buen colofón» [10].

Otro lugar clásico que recoge la idea de la comedia de la vida es el *Enquiridion* de Epicteto:

> Acuérdate que conviene que representes la parte que te ha querido dar el autor de la comedia. Si es corto tu papel, represéntale corto; y si largo, represéntale largo. Si te manda hacer el papel de pobre, hazle naturalmente lo mejor que pudieres. Y si te da el papel de príncipe, el de cojo o el de un oficial mecánico, a ti te toca el representarlo y al autor el de escogértelo [11].

pueden verse en los libros de R. Konersmann *Der Schleier des Timanthes* (Frankfurt, Fischer, 1993) y de H. Schramm *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts* (Berlín, Akademie Verlag, 1996), así como en el artículo de J. Jacquot «*Le théâtre du monde* de Shakespeare à Calderón», en *Revue de littérature comparée*, 31 anneé, 1957, pp. 341-372.

[9] L. A. Séneca, *Cartas a Lucilio*, libro IX, carta LXXVI. Cito por la edición de las obras completas a cargo de L. Riber, Madrid, Aguilar, 1949, p. 592.

[10] *Ibídem*, p. 595.

[11] Epicteto, *Enquiridion*, citado por A. Vilanova, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989, p. 458.

La fuerte impronta del destino o del hado imponiéndose férreamente sobre los asuntos humanos es sustituida más tarde por la idea cristiana de Providencia, y las dos versiones —la pagana del destino y la cristiana de la Providencia— se juntan y repercuten en la poesía latina de la temprana Edad Media, encontrando una vigorosa renovación en el siglo XII gracias al *Policraticus* de Juan de Salisbury.

En los comienzos del siglo XVI, y con muy pocos años de diferencia, la idea de la máscara aparece en dos autores centrales: Maquiavelo y Erasmo. En *El príncipe* se recomienda el engaño y la apariencia para mantener el Estado, faltar a la palabra dada cuando ya no existan los motivos que obligaron a darla y «saber colorear bien esta naturaleza [la astucia de la zorra] y ser un gran simulador y disimulador: y los hombres son tan simples y se someten hasta tal punto a las necesidades presentes, que el que engaña encontrará siempre quien se deje engañar» [12] . Por su parte, *El elogio de la locura* supone una crítica mordaz del poder, de la utilización que hacen los príncipes de la «máscara del derecho» para encubrir sus «monstruosas iniquidades», de la enorme distancia entre los símbolos del poder, de la justicia y de la imparcialidad por un lado y la realidad por otro, en la que aquellos símbolos no son más que «oropeles de teatro» llevados por un mal intérprete. La locura se expresa así sobre los cortesanos:

> ¿Qué os puedo decir que ya no sepáis de los cortesanos? Los más sumisos, serviles, estúpidos y abyectos de los hombres, y sin embargo quieren aparecer siempre en el candelero. En una sola cosa no son pretenciosos: se contentan con cubrir su cuerpo de oro, piedras preciosas, púrpura y demás emblemas de virtud y de sabiduría, y dejan a los demás el esfuerzo de adquirirlos. Se sienten muy felices al poder llamar al Rey *mi señor*, saber saludarle en tres palabras, y explicar el tratamiento correcto de su *Alteza*, su *Majestad* y su *Magnificencia*. Poner siempre buena cara y adular con gracia, tales son las artes que hacen al noble y al cortesano [13].

[12] N. Maquiavelo, *El príncipe*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 104.
[13] Erasmo, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza Editorial, p. 124.

Estas dos visiones de la máscara política van a persistir con diversas variaciones hasta nuestros días.

Por otro lado, Curtius señala cómo se extiende la metáfora del *theatrum mundi* a lo largo del siglo XVI por toda Europa. En Alemania, Lutero considera toda la historia profana como un juego de títeres movido por Dios *(Puppenspiel Gottes)*, define la obra de la justificación como la «comedia de Dios» y habla de los héroes históricos como las «máscaras de la divinidad». En Francia, en 1564, la corte, reunida en Fontainebleau para celebrar el carnaval, puede escuchar las palabras de Ronsard según las cuales la vida es un *theatrum mundi* en el que los hombres son actores, la Fortuna, director de escena, y el cielo y el destino, espectadores. Por último, en Inglaterra, antes de terminar el siglo, en 1599, es inaugurado en Londres el Globe Theater, que trabajará bajo la divisa *Totus mundus agit histrionem* y donde una de las primeras obras representadas será el *As you like it* de Shakespeare. En esta obra se encuentra el monólogo en el que el mundo es comparado con un escenario y las siete edades del hombre con los siete actos de la vida humana [14].

El Barroco como sociedad teatralizada

El tema del *theatrum mundi* llega a su más perfecta realización en la sociedad del Barroco, una sociedad en la que el teatro y la máscara son elevados también a principios de la vida pública y privada. Cuando hoy hablamos de la teatralización de nuestra vida política, no estaría de más recordar que la política siempre ha tenido un elemento de teatralización, y que este elemento se agudizó en la sociedad barroca. Ya Felipe IV tomaba lecciones de teatro, aprendía el oficio de actor, aprendizaje que iba ciertamente más allá de la modulación de la voz o del estudio de la mejor articulación de

[14] Cfr. E. R. Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, México, FCE, 5.ª ed., 1989, vol. I, pp. 206-207.

los sonidos. Lo nuevo de nuestros días no consiste en que los reyes aprendan teatro, sino en que los actores de segunda fila puedan llegar a ser reyes o a regir el destino de la nación más poderosa de la tierra. El «pequeño comunicador» de la sociedad barroca que únicamente tenía a su disposición el teatro para dirigirse a las masas y para expresar su poder sabía utilizar este medio a la perfección. El poder se hace presente en el ceremonial, en la jerarquización procesional, en los autos de fe, en los fuegos artificiales, en la arquitectura efímera de tantos arcos triunfales políticos o religiosos, en el teatro; en una palabra, en la fiesta barroca [15]. No se trata tanto de que el Barroco produzca la idea más desarrollada del *theatrum mundi* —que ciertamente la produce—, sino que es en sí mismo un gran teatro del mundo en el que cada uno, enmascarado, representa su papel. La representación política no consiste en escuchar la voz de los ciudadanos, sino en representar teatralmente el poder, y cuanto más fastuosa sea la representación, mayor será el poder del monarca y su prestigio ante el pueblo. Sólo algunos clarividentes son capaces de ver el desfase entre la fiesta y la triste realidad cotidiana, entre el artificio y la situación. Así, José Antonio Maravall, en su análisis de la cultura del Barroco, recoge unos amargos y desesperados párrafos de Barrionuevo, referidos a las fiestas navales organizadas por Felipe IV en los jardines del Buen Retiro de Madrid:

> No hay dinero para armar barcos y dotarlos de artillería y munición; no hay dinero para pagar a los soldados; la flota o los navíos sueltos que vienen de América o costean la Península son apresados por los enemigos; Inglaterra declara tener puesto un permanente cerco marítimo a España, y en el Retiro, como medio de diversión para los reyes y su séquito, se agrandan y alargan los estanques y canales, se construye una galera que «es cosa grande», lleva artillería y músicos, la acom-

[15] Para una visión del Barroco que relaciona la idea del gran teatro del mundo con la fiesta cortesana, véase el clásico e importante libro de R. Alewyn *Das grosse Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, ahora reeditado en Múnich, Beck, 1989.

> pañan otras embarcaciones y, en este ridículo y triste cortejo, se meten los reyes, grandes señores, cortesanos, y juegan a la guerra [16].

Siempre ha habido aguafiestas. Pero la mascarada del Retiro, como tantas otras mascaradas de la época reforzadas por el boato, la magnificencia y la pompa del Barroco, cumplirá la función de imprimir en la conciencia de los súbditos la visión de un poder absoluto ante el que no cabe rebelión alguna y en la conciencia de los fieles de la Iglesia el anonadamiento ante un Dios todavía más absoluto.

La fiesta barroca es una contrapartida a un tiempo negro y trágico a la vez, en el que la guerra, el hambre, la miseria y la peste hacen sus estragos. Un tiempo en el que el pesimismo, el desencanto, la desilusión y la melancolía constituyen un elemento central de la visión del hombre, de la historia y del universo [17].

La idea del *theatrum mundi* hay que ponerla en el Barroco en relación con toda otra serie de temas como los de «la locura del mundo», «el mundo al revés», el mundo como «confuso laberinto», como «gran plaza», «gran mercado» o como «mesón» donde se aprende la vida, con la idea pesimista de las relaciones entre los individuos como relaciones teatrales, falsas, engañosas y aparentes. El hombre del Barroco es una máscara en una sociedad profundamente enmascarada, y piensa —según asegura Maravall haciendo suya una idea de Rousset— que sólo mediante el disfraz, el antifaz y la máscara puede llegar a descubrirse a sí mismo; que la persona no existe más que en el personaje y que el disfraz es la verdadera realidad. «En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y

[16] J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 490-491. Las palabras de Barrionuevo referidas por Maravall corresponden a los años 1657 y 1658 y pertenecen a los *Avisos* de aquél, publicados en la BAE, vol. CCXXII, pp. 89, 92, 96, 161 y 190.

[17] Recuérdese que la obra fundamental de Robert Burton *The Anatomy of Melancholy* se publica en Londres en 1615 y que el tópico del desengaño ocupa una posición central en la España barroca. Sobre este último tema véase el análisis de H. Schulte en *El desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, Múnich, Fink, 1969.

de apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad.» [18]

Lo que me interesa destacar en el presente contexto es que la culminación barroca del tópico del *theatrum mundi* se lleva a cabo en dos registros diferentes, religioso, teológico, contrarreformista y justificador del poder absoluto el uno y, en versión profana, crítica de la sociedad de la apariencia, de la hipocresía y del engaño colectivo el otro. La versión teológica culmina en el auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo* (escrito con toda probabilidad entre 1633 y 1635), y la versión de crítica social tiene tal vez su más perfecto acabamiento en *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara. Así pues, dos versiones, una a lo divino y otra a lo diabólico, si bien se trata de un diablo muy *sui generis*. Las dos escritas con muy poca diferencia de tiempo y unificadas por la idea de desengaño, si bien se trata de distintos desengaños. En Calderón, el desengaño ante la caducidad de las cosas de este mundo conduce a una respuesta religiosa que pone el acento de realidad en otra vida más allá de las apariencias de ésta. Para Vélez de Guevara se trata de ver la realidad social y política desengañadamente, para que «no nos vendan imaginaciones por verdades» [19].

Como *El gran teatro del mundo* es suficientemente conocido, no quiero insistir en él. Sólo conviene recordar que Calderón identifica a Dios con el autor de la comedia, el mundo es el escenario, y los hombres, en sus diversos papeles, los debutantes. Es Dios quien reparte los papeles, diciendo:

> Ya sé que si para ser
> el hombre elección tuviera,
> ninguno el papel quisiera
> del sentir y padecer;

[18] J. A. Maravall, *op. cit.*, p. 404. Maravall hace suya la tesis expuesta por Rousset en *La littérature française de l'âge baroque*, París, 1953, p. 54.

[19] L. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. de E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984, p. 129. Estas palabras del estudiante referidas a la astrología y a la alquimia bien podrían aplicarse también a otras esferas.

todos quisieran hacer
el de mandar y regir,
sin mirar, sin advertir
que en acto tan singular,
aquello es representar,
aunque piensen que es vivir.
Pero yo, Autor soberano,
sé bien qué papel hará
mejor cada uno; así va
repartiéndolos mi mano [20].

La vieja idea estoica de la igualdad de todos ante la muerte reaparece una y otra vez («... y son / iguales éste y aquél / en acabando el papel», vv. 413-415), («¡Qué encontrados al morir / el rico y el pobre son!, vv. 1.233-1.234). Se repite una y otra vez que «toda la vida humana representaciones es» y la necesidad de «obrar bien, que Dios es Dios». Tampoco podía faltar el tema de la fugacidad de la vida, de vieja raigambre estoica y de gran difusión durante el Barroco:

¡Corta fue la comedia! Pero ¿cuándo
no lo fue la comedia desta vida,
y más para el que está considerando
que toda es una entrada, una salida? [21]

Tal vez la perspectiva de Calderón podría resumirse con los títulos de dos de sus obras, entre las que hay, y no podía ser de otra manera, muchos puntos en común: la vida es un sueño, y el mundo, un teatro.

Pero pasemos a la otra versión del *theatrum mundi*, la de *El diablo cojuelo*, «novela de la otra vida traduzida a esta por Luys Velez

[20] P. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. de E. Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 11.ª ed., 1991, p. 50, vv. 319-332.
[21] Calderón, *op. cit.*, p. 79, vv. 1.255-1.259.

de Gueuara», según reza la portada de las ediciones antiguas. El tema del mundo como un teatro aparece en los tres momentos clave de la obra: en la visión de Madrid desde la atalaya de la torre de San Salvador, en el paseo por la capital y en la visión desde Sevilla de la calle Mayor de Madrid.

Como es bien sabido, el diablo cojuelo, liberado de su encierro por el estudiante, le enseña desde la atalaya más alta del Madrid de su tiempo, la torre de la iglesia de San Salvador, los entresijos del teatro de la vida en la corte. Para ello, levanta los tejados de Madrid:

> Y levantando los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba, patentemente, que por el mucho calor estivo estaba con menos celosías, y tanta variedad de sabandijas racionales en esta arca del mundo, que la del diluvio, comparada con ella, fue de capas y gorras[22].

No vamos a seguir al diablo cojuelo en su descripción de la Babilonia española. Sólo quiero sugerir que uno de los primeros interiores que se verían desde la torre de San Salvador, que cerraba en aquella época la parte norte de la plaza de la Villa, sería precisamente el de la casa de Calderón, situada a pocos metros en la actual calle Mayor, en el trozo llamado entonces de las Platerías. También es una ironía del destino que los restos de Calderón reposaran en una capilla de dicha iglesia desde su muerte en 1681 hasta la declaración en ruina del edificio a mediados del siglo XIX. Dicho sea de paso, el cadáver de Calderón fue llevado en féretro descubierto porque así lo había dejado escrito en su testamento para seguir desengañando y escarmentando vanidades más allá de la muerte. Si la vida es un teatro, no menos lo es el último viaje.

En su paseo mañanero por la Villa y Corte, el cojuelo y el estudiante van descubriendo todos los engaños a través de la calle de

[22] L. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. cit., p. 77.

los Gestos, del baratillo de los apellidos[23], de la plazuela donde se alquilaban tíos y primos como lacayos y escuderos, de la casa de los locos y la ropería de los agüelos. De este paseo sólo quiero hacerme eco aquí del inicio, pues en él se ven ya los problemas del tráfico en las calles del Madrid del siglo XVII:

> Ya comenzaban en el puchero humano de la Corte a hervir hombres y mujeres, unos hacia arriba y otros hacia abajo, y otros de través, y el piélago racional de Madrid a sembrarse de ballenas con ruedas, que por otro nombre llaman coches, trabándose la batalla del día, cada uno con disinio y negocio diferente, y pretendiéndose engañar los unos a los otros, levantándose una polvareda de embustes y mentiras, que no se descubría una brizna de verdad por un ojo de la cara[24].

La crítica a la cultura o, mejor dicho, a la incultura del coche parece haber sido una obsesión de Vélez de Guevara, pues ya en la visión de Madrid desde la torre de San Salvador, hace decir al cojuelo:

> Vuelve allí y acompáñame a reír de aquel marido y mujer, tan amigos de coche, que todo lo que habían de gastar en vestir, calzar y compo-

[23] El tema de la no correspondencia de los nombres con la realidad ya había sido tratado por Quevedo en el sueño de «El mundo por de dentro», fechado entre 1610 y 1612 (*Sueños y Discursos*, ed. de F. C. R. Maldonado, pp. 161-184). Aquí (pp. 166-167) el Desengaño acompaña al autor por la calle mayor del mundo, calle llamada de la Hipocresía y que empieza con el mundo y acabará con él:

> Pues todo es hipocresía.
> Pues en los nombres de las cosas, ¿no la hay mayor del mundo? El zapatero de viejo se llama entretenedor del calzado. El botero, sastre del vino, porque le hace de vestir. El mozo de mulas, gentilhombre de camino. El bodegón, estado; el bodegonero, contador. El verdugo se llama miembro de la justicia, y el corchete, criado. El fullero, diestro; el ventero, huésped; la taberna, ermita; la putería, casa; las putas, damas; las alcahuetas, dueñas; los cornudos, honrados. Amistad llaman al *amancebamiento*, trato a la usura, burla a la estafa, gracia a la mentira, donaire la malicia, descuido la bellaquería, valiente al desvergonzado, cortesano al vagamundo, al negro, moreno; señor maestro al albardero, y señor doctor al platicante. Así que ni son lo que parecen ni lo que se llaman: hipócritas en el nombre y en el hecho.

[24] L. Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, ed. cit., p. 89.

> ner su casa lo han empleado en aquel que está sin caballos agora, y comen y cenan y duermen dentro dél, sin que hayan salido de su reclusión, ni aun para las necesidades corporales, en cuatro años que ha que le compraron; que están encochados, como emparedados, y ha sido tanta la costumbre de no salir dél, que les sirve el coche de conchas, como a la tortuga y al galápago, que en tarascando cualquiera dellos la cabeza fuera dél la vuelven a meter luego como quien la tiene fuera de su natural, y se resfrían o acatarran en sacando pie, pierna o mano desta estrecha religión; y pienso que quieren ahora labrar un desván en él para ensancharse y alquilalle a otros dos vecinos tan inclinados a coche que se contentarán con vivir en el caballete dél[25].

En fin, nada nuevo bajo el sol. Por último, trasladados a Sevilla, en aquellos tiempos «estómago de España y del mundo», el diablo cojuelo muestra a la Güéspeda y al estudiante, a través de un espejo (una vez más el espejo barroco), el paseo de la «buena sociedad» por la calle Mayor de Madrid, donde «tantas figuras» —y la descripción de las figuras que pasean a pie, a caballo o en coche llena casi cinco páginas— «en aquel *teatro del mundo* iban representando papeles diferentes»[26].

Cambiando de registro desde la literatura hasta los tratados de política y de educación de príncipes de la época, cabe destacar que la metáfora del *theatrum mundi* desempeña también un papel central por ejemplo en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo, tanto en el contenido de muchos de sus consejos al futuro rey como en la estructura general de la obra. Ésta se abre con el nacimiento del príncipe y se cierra con la muerte, que son la entrada y la salida del escenario de esta vida, concebida como gran teatro del mundo[27].

[25] *Ibídem*, pp. 83-84.

[26] *Ibídem*, p. 145; la cursiva es mía.

[27] Cfr. M. Baquero Goyanes, «El tema del gran teatro del mundo en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo», en su libro *Literatura de Murcia*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1984, pp. 47-57. Sobre el pensamiento político de Saavedra sigue siendo imprescindible la monografía de F. Murillo Ferrol *Saavedra Fajardo y la política del barroco*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 2.ª ed., 1989.

Por otro lado, dentro del análisis de la historia desde una perspectiva sociológica, cabe destacar las obras de Norbert Elias y Richard Sennett. Norbert Elias analiza detalladamente en *El proceso de la civilización* y en *La sociedad cortesana* la génesis social del absolutismo y la transformación de los guerreros medievales y renacentistas en un nuevo tipo de hombre, el cortesano, quien necesita contener de una manera especial los instintos, «ocultar sus pasiones», «desmentir a su corazón», «actuar contra sus sentimientos», para poder vivir en una sociedad marcada por la etiqueta y el ceremonial. En la sociedad cortesana, la máscara se convierte en «el verdadero rostro de muchos hombres, en una parte esencial de su propia autoestimación, de su orgullo y de sus satisfacciones» [28].

Por su parte, Richard Sennett, en *El declive del hombre público* [29], se hace eco de la metáfora del *theatrum mundi* y afirma que dicha metáfora ha servido históricamente a tres propósitos morales: introducir la ilusión y el engaño como cuestiones fundamentales de la vida social, separar la naturaleza humana como tal de la actuación de los individuos y, por último, insistir en el arte de la actuación de los individuos en la vida cotidiana que ejercen enmascarados sus papeles sociales. Además, Sennett analiza el funcionamiento real de la metáfora en los siglos XVIII y XIX. En el XVIII, estudia la perspectiva del sentido común del hombre como actor siguiendo el breve ensayo «Una comparación entre el mundo y el escenario», contenido en el libro séptimo del *Tom Jones* (1749) de Henry Fielding, la paradoja de la actuación según Diderot y la denuncia de Rousseau de la gran ciudad como un teatro en el que cada individuo actúa a la búsqueda de su buena reputación. Y no

[28] N. Elias, *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1982, p. 305. Véase también su otra gran obra *El proceso de la civilización*, México, FCE, 1987.

[29] Barcelona, Península, 1978, especialmente el capítulo VI, titulado «El hombre como actor». Como continuación de la problemática del *theatrum mundi* en el siglo XVIII, véase el artículo de M. C. Iglesias «La máscara y el signo: modelos ilustrados», en C. Castilla del Pino (ed.), *El discurso de la mentira*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 61-125.

por casualidad, ya en el siglo XIX, Balzac define a la galería de personajes de sus novelas como una *comédie humaine.*

El poder de la palabra: el modelo liberal

El ascenso de la burguesía liberal implica la ruptura con la representación tradicional del poder. Habermas ha visto bien el cambio entre la publicidad representativa de las cortes europeas y el nuevo modelo burgués, ejemplificándolo con las palabras de Goethe en su *Wilhelm Meister*: el noble es lo que representa mientras que el burgués sólo es lo que produce. Esto supone un cambio radical en la concepción de la cultura, pues al burgués no hay que preguntarle por lo que es sino sólo por lo que tiene. Citando a Goethe, afirma Habermas lo siguiente:

> El noble es autoridad en la medida en que la representa; la muestra, la materializa en su cultivada personalidad, y por consiguiente «es una *persona pública*, y cuanto más cuidados sus movimientos, cuanto más sonora su voz, cuanto más estudiada y medida su propia esencia, más perfecto es [...] y todo lo demás que posea y que le circunde, capacidad, talento, riqueza, sólo parecerán añadidos[30].

Frente a la publicidad barroca basada en la teatralización del poder surge una nueva forma de vida pública que adquiere su fuerza de la palabra, de la discusión y del discurso parlamentarios. Y sin embargo, muchos elementos de la antigua representación del poder permanecen por debajo de los nuevos cambios. De manera simbólica puede pensarse en que los nuevos parlamentos como lugar de expresión de la voluntad popular y espacio de discusión para llegar a la verdad se construyen por toda Europa a imitación de los antiguos teatros griegos y romanos. Nos encontramos ante una nueva forma de teatralizar el poder. No voy a seguir a Habermas y su his-

[30] J. Habermas, *op. cit.*, pp. 51-52.

toria de la categoría de publicidad, sino que me interesa, más bien, comprender la nueva publicidad burguesa como atravesada por una forma de teatralidad diferente, pero un *teatro del mundo* a fin de cuentas, aunque ciertamente distinto de la representación barroca del poder. Y me voy a referir a dos momentos importantes del modelo liberal: su comienzo en España —ejemplificado en el trienio liberal español novelado por Galdós— y su final en el caso del liberalismo austríaco, donde las complejas relaciones entre política y literatura se vehiculan de una manera especial a partir de la metáfora del *theatrum mundi.*

Surgimiento del modelo político liberal: Galdós

La Fontana de Oro, una de las primeras novelas de Benito Pérez Galdós, constituye una reflexión sobre la España del trienio liberal (1820-1823) desde la altura histórica proporcionada por la revolución de septiembre de 1868. En esta novela encontramos una serie de referentes importantes para toda reflexión literaria sobre los problemas de la muchedumbre, la masa, las multitudes entendidas desde un punto de vista liberal, por un lado, y por otro para la descripción de las nuevas formas del teatro político: el *happening* desestructurador de los papeles tradicionales, el discurso político y la manifestación espontánea. Éstas son las tres formas principales que adopta la nueva teatralización del poder frente a la cual la representación tradicional del poder basado en la actuación del monarca pierde fuerza. Voy a destacar sólo algunos aspectos de la novela.

En primer lugar, la contraposición entre absolutismo y liberalismo como dos formas distintas de teatralización del poder: el paso del pueblo como espectador al pueblo como actor de la historia, la transición de un pueblo encuadrado en las instituciones del Antiguo Régimen a un pueblo «desinstitucionalizado», «desencuadrado», convertido en multitud. Así comienza el primer capítulo de la novela, capítulo dedicado a la descripción de la Carrera de

San Jerónimo en 1821, la calle más concurrida de la capital y en la que tienen su asiento los locales de los clubs revolucionarios, de las reuniones patrióticas, de los cafés, en los que hace su aparición un nuevo tipo de público discutidor, conformador de nuevas formas de opinión y de participación en la actividad política:

> Durante los seis inolvidables años que mediaron entre 1814 y 1820, la villa de Madrid presenció muchos festejos oficiales con motivo de ciertos sucesos declarados *faustos* en la *Gaceta* de entonces.
>
> Se alzaban arcos de triunfo, se tendían colgaduras de damasco, salían a la calle las comunidades y cofradías con sus pendones al frente, y en todas las esquinas se ponían escudos y tarjetones, donde el poeta Arriaza estampaba sus versos de circunstancias. En aquellas fiestas, el pueblo no se manifestaba sino como un convidado más, añadido a la lista de alcaldes, funcionarios, gentileshombres, frailes y generales; no era otra cosa que un espectador, cuyas pasivas funciones estaban previstas y señaladas en los artículos del programa, y desempeñaba como tal el papel que la etiqueta le prescribía.
>
> Las cosas pasaron de distinta manera en el período del 20 al 23, en que ocurrieron los sucesos que aquí referimos. Entonces la ceremonia no existía: el pueblo se manifestaba diariamente, sin previa designación de puestos impresa en la *Gaceta*; y, sin necesidad de arcos ni oriflamas, ni banderas ni escudos, ponía en movimiento a la Villa entera; *hacía de sus calles un teatro de inmenso regocijo o ruidosa locura*; turbaba con un solo grito la calma de aquel que se llamó el *Deseado*, por una burla de la Historia, y solía agruparse con sordo rumor junto a las puertas de Palacio, de la Casa de la Villa o de la iglesia de Doña María de Aragón, donde las Cortes estaban [31].

Tal vez sea este texto de Galdós el que mejor condense la contraposición entre dos formas de teatralización del poder y de constitución de un nuevo público que no se somete a las reglas estrictas del protocolo tradicional, sino que se expresa por sí mismo, «sin previa designación de puestos impresa en la *Gaceta*». Esta nueva

[31] B. Pérez Galdós, *La Fontana de Oro*, Madrid, Alianza Editorial, 1979, p. 8; la cursiva es mía.

forma de *happening* político contrasta de una manera radical con el orden ceremonial de la sociedad cortesana, donde todo está prescrito de antemano bajo las reglas de un severo protocolo que llevan a ensalzar el poder de la representación del monarca.

En segundo lugar, me interesa destacar la presentación que hace Galdós del nuevo poder de la palabra. Toda la novela está atravesada por el poder del discurso, del nuevo discurso político liberal en el parlamento seguido con entusiasmo por el público. Y este nuevo poder de la palabra trasciende el parlamento y llega a las discusiones de las sociedades patrióticas y de los cafés, donde la oratoria desempeña también un papel importante como arte de persuadir y convencer a los demás, moviéndolos a la acción. Un elemento central para Galdós es el análisis de la oratoria liberal en los cafés, y así, por ejemplo, dedica varias páginas al primer discurso de Lázaro, el protagonista en quien se ha querido ver reflejado a Alcalá Galiano, en la Fontana de Oro. Galdós hace hincapié en la separación entre orador y público: ambos tienden a fascinarse mutuamente. El público mira y oye; y no sabemos qué es más terrible, la mirada o el oído. El orador tiene una ventaja sobre el público: el gesto. Pero aquella noche fatal, Lázaro y el público no se fascinaron mutuamente, no se impusieron el uno al otro, no se comunicaron. Ni Lázaro persuadió al público ni éste aplaudió al orador.

Con relación al orador, analiza Galdós certeramente la separación interna del individuo. En todo orador hay dos entidades: el orador propiamente dicho y el hombre. Cuando el primero se dirige a la multitud, el segundo queda atrás, dentro, mejor dicho, hablando también, corrigiéndose a sí mismo según los efectos que quiere despertar en la muchedumbre o preguntándose por qué no consigue imponerse sobre ella. Así pues, se trata siempre de un doble discurso: uno dirigido hacia fuera y otro interno del orador consigo mismo.

Pero frente a la oratoria racional del liberal, se levanta el discurso a gritos de la muchedumbre, el ruido de voces, el tumulto popular, que ahoga la voz de la razón y provoca el fracaso de Alcalá Galiano como orador: «El público, animal implacable, le mandó

callar». Galdós, como buen liberal, contrapone constantemente razón individual y sinrazón colectiva: la opinión de un público no es la suma de las opiniones de los individuos que lo forman. La posible racionalidad de estas opiniones particulares no se suman en una racionalidad colectiva, sino que más bien parece siempre transformarse en una forma de reacción irracional.

En tercer lugar, quiero destacar las descripciones galdosianas de las masas populares en las luchas urbanas y, en concreto, en la batalla de las Platerías, así llamada porque tuvo lugar en la parte de la calle Mayor en la que tenía su asiento el gremio de plateros. La batalla fue una escaramuza entre las masas urbanas, desorganizadas, reunidas en manifestación de protesta, y la masa militarizada, perfectamente jerarquizada y ordenada del ejército que vence sobre la primera. Las metáforas que emplea Galdós para describir a la muchedumbre popular tienen muchas veces un referente de animalidad, pues la multitud es «el gran monstruo», un animal gregario, irracional, incapaz de pensar por sí mismo y que, en último término, debería ceder su protagonismo histórico en favor de la ordenada clase media. En su análisis de *La Fontana de Oro*, afirma Edward Baker lo siguiente:

> La batalla de Platerías es el momento en que el público del club patriótico transformado en colectividad irracional —de acuerdo con los postulados del individualismo decimonónico, toda colectividad supone una degradación de lo individual— se convierte en muchedumbre, en turba, en torbellino, en monstruo de una fuerza natural arrolladora y, en último término, en mujer[32].

Esta última equiparación de la muchedumbre con lo femenino es una afirmación que recorrerá la psicología de las masas y que se encuentra también en las reflexiones de muchos líderes políticos autoritarios, empezando por Hitler o Mussolini[33], pero que yo no

[32] E. Baker, *Materiales para escribir Madrid. Literatura y espacio urbano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, p. 131.

[33] Sobre la metaforización fascista de la masa como mujer, véase el artículo de R. del Águila «Los fascismos», en F. Vallespín (ed.), *Historia de la teoría política*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, pp. 219-221.

acabo de ver tan clara en Galdós. No es, por tanto, una afirmación mía sobre Galdós, sino de Baker, quien a su vez la remite a otros críticos como Zlotchew. Baker afirma el carácter sexual-orgásmico del lenguaje utilizado por Galdós para describir las sensaciones del protagonista-líder frente a la masa dirigida por él en la batalla de las Platerías, pero se niega en redondo a considerar la posibilidad de pensar a Galdós como un precursor de la psicología de las masas y en concreto de Freud (del peor Freud, dirá). Tanto la primera afirmación como la negación de Baker son discutibles: no termino de ver que en Galdós se encuentre tan clara la equiparación entre las masas y lo femenino, por un lado, y, por el contrario, me parece que gran parte de los postulados teóricos de la psicología de las masas de Gustav Le Bon, Gabriel Tarde o de Freud encuentran precedentes literarios en las descripciones galdosianas de las muchedumbres en *La Fontana de Oro.* Serge Moscovici ha establecido claramente que la literatura captó la importancia de los fenómenos de masas antes que la ciencia social. La literatura descubre a las masas como objeto. Es un tema recurrente de la literatura francesa del siglo XIX: las descripciones de las multitudes, del pueblo en las revoluciones, las descripciones de la muchedumbre, los panoramas alucinantes de miles de individuos en movimiento, en pasión desbordada, en miedo, en cólera, en venganza o en linchamiento son objeto de la literatura de Flaubert, Maupassant, Balzac o Zola. La novela recoge la infiltración de lo colectivo en la política y en la sociedad burguesa, de manera que las masas devienen un sujeto actuante. La novela burguesa del siglo XIX tematiza la metamorfosis del individuo en lo colectivo, las relaciones no siempre claras entre el individuo y la colectividad, la fusión del uno en lo múltiple. Desde este punto de vista, hay que entender, por ejemplo, una obra como *La educación sentimental* al mismo tiempo como una educación política del individuo. Y ciertamente habría que añadir, en el caso español, el nombre de Galdós a la nómina de novelistas franceses que son considerados por Moscovici como precursores de la psicología de las masas y que trazan a ésta, además, los marcos sociales e intelectuales en que se inscribe. La ciencia social se

construye sobre el terreno alisado previamente por una larga tradición literaria[34].

Por último, cabe señalar el miedo de Galdós, como buen liberal, a las masas y a su manipulación por el monarca. Como éste todavía desconoce al principio las técnicas de manipulación de las masas por la propaganda y carece también de los medios del discurso liberal, recurre a los medios tradicionales de la corrupción y el soborno. De hecho, la estrategia de aquel que por una paradoja de la historia dio en ser llamado «el Deseado» es bien clara en la novela: utiliza, por medio de su fiel servidor el «Coletilla», a los elementos más exaltados para enfrentarlos a los liberales moderados y provocar motines y desórdenes que hagan suspirar por una mano dura represora de los excesos a que conduce la libertad. El monarca aprovecha y utiliza en beneficio propio la división interna de las filas liberales. Sus esbirros pagan a los elementos más exaltados para que pronuncien discursos en la Fontana de Oro y calienten a las masas populares siempre proclives al motín. Las masas son consideradas por Galdós como irracionales y volubles. Según señala Baker:

> Frente a la gran oratoria liberal y racionalista del primer tribuno español [Alcalá Galiano], se alza el discurso de la muchedumbre, *fuerte ruido de voces, gran algazara* producida por *la oleada de pueblo,* ingente masa asimilable a la naturaleza antes que a la razón y que da *voces siniestras, las voces del tumulto popular, que rodaba por la villa, agitándola toda*[35].

Esta oposición entre individuo racional y colectividad irracional será desarrollada ampliamente por la psicología de las masas y también por lo que podríamos denominar una «visión liberal del mundo» y su creencia en la posibilidad de desarrollar un sistema político en el que el discurso racional de los individuos pudiera llegar a establecer los fines de la actividad pública. Pero este modelo pronto haría ver sus dificultades internas.

[34] Cfr. S. Moscovici, *La era de las multitudes. Un tratado histórico de psicología de las masas,* México, FCE, 1985.
[35] E. Baker, *op. cit.*, p. 129.

Crisis del liberalismo: la mascarada austríaca del fin de siglo

Otro caso de sociedad especialmente enmascarada en la que la metáfora del *theatrum mundi* desempeña un papel especial es la Viena alegre y trágica a la vez de los años en torno al fin de siglo. Las conexiones con el Barroco español no se reducen al aire de familia de la dinastía de la casa de Austria, sino también a la doble versión en que aquí se vuelve a repetir el tópico de la vida como teatro.

Según señala Edward Timms, este viejo tema literario experimenta en la literatura alemana y austríaca a partir de Nietzsche una importancia notable:

> La generación de autores que llegó a su madurez hacia 1900 tenía una aguda conciencia de la discrepancia existente entre la ideología oficial y la identidad interna, entre la intimidad y la representación en público. En el Imperio alemán (como sostiene el historiador Fritz Stern), la hipocresía había llegado a convertirse en un «sistema de gobierno», un sistema de «infame fingimiento». En Austria-Hungría la necesidad de recurrir al «fingimiento» sistemático aún era más lacerante, aunque quizá menos infame. Y es que la estrategia del fingimiento respondía a una finalidad práctica, la de encubrir las tensiones no resueltas en el tejido social y político [36].

Las tensiones políticas generadas por el proceso de industrialización y por el despertar de las diversas conciencias nacionales de los múltiples pueblos que configuraban la monarquía austro-húngara corroen los cimientos de una sociedad aparentemente estable. El contraste entre la apariencia y la realidad en el terreno de la política ha sido bien reflejado por Musil en su análisis de Kakania en *El hombre sin atributos*:

> Según la Constitución, el Estado era liberal, pero tenía un gobierno clerical. El gobierno fue clerical, pero el espíritu liberal reinó en el

[36] E. Timms, *Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo*, Madrid, Visor, 1990, p. 42.

> país. Ante la ley, todos los ciudadanos eran iguales, pero no todos eran igualmente ciudadanos. Existía un Parlamento que hacía un uso tan excesivo de su libertad que casi siempre estaba cerrado; pero había una ley para los estados de emergencia con cuya ayuda se salía de apuros sin Parlamento, y cada vez que volvía de nuevo a reinar la conformidad con el absolutismo, ordenaba la Corona que se continuara gobernando democráticamente [37].

Pero el desdoblamiento de realidad y apariencia iba más allá de la política e impregnaba toda la vida ciudadana desde la moral sexual (no por casualidad fue Viena la cuna del psicoanálisis) hasta las convenciones sociales de los militares, de los funcionarios o de los periodistas. Una sociedad que en su pasión por el teatro imitaba la dicción y la interpretación de los grandes actores consagrados, de manera que la vida cotidiana y todo el ceremonial público se construían a imitación del teatro, en vez de ser éste una representación de la vida [38]. Una sociedad en la que la fiesta barroca ha sido llevada hasta el final en los ceremoniales públicos, en los bailes de palacio, en los desfiles militares, procesiones religiosas, festivales de todo tipo, carnavales y bailes de disfraces.

Las artes plásticas reflejan esta sociedad de la apariencia, del mirar y dejarse ver. Piénsese sólo a modo de ejemplo en el cuadro de Klimt que recoge detalladamente a la «buena sociedad» vienesa que asiste a la última representación antes del cierre definitivo del viejo Burgtheater, o en el cuadro de Theodor Zasche *Paseo en la Ringstrasse*, donde aparecen, entre otros, Freud y Mahler, en el habitual desfile lento de la buena sociedad que acude a la diaria ceremonia del mirar y ser mirado.

Tal vez la discusión pública sobre las fachadas arquitectónicas pueda servir como símbolo de otras fachadas, apariencias y ceremoniales. En una sociedad acostumbrada a la apariencia ornamental tenían que sonar a burla las propuestas del arquitecto

[37] R. Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1970, vol. I, p. 41.
[38] Cfr. H. Bahr, *Wien*, Stuttgart, 1906, p. 73, y *Austriaca*, Berlín, 1911, pp. 197-198. Citado por E. Timms, *op. cit.*, p. 40.

Adolf Loos que calificaban la ornamentación como un delito. En una ciudad en la que la bolsa y la universidad se ocultaban tras fachadas neorrenacentistas, el palacio imperial tras una fachada neobarroca, la iglesia votiva o el ayuntamiento eran construidos en estilo neogótico o las casas de los burgueses acomodados se camuflaban tras la apariencia de palacios renacentistas, la propuesta de Adolf Loos para construir unos grandes almacenes en la Michaelerplatz (1910), en pleno centro de la ciudad, frente por frente del palacio del emperador, tenía que resultar provocadora. El emperador Francisco José ordenó cerrar las ventanas de su palacio que dieran a aquel nuevo edificio construido en un estilo moderno sin ninguna ornamentación que enmarcara las desnudas ventanas. Había que separar la mirada, por pudor, de un edificio desnudo.

Desaparecido el Imperio austro-húngaro como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y reducida Austria de cincuenta a cinco millones de habitantes, de los cuales dos vivían en la capital, Hugo von Hofmannsthal intenta recuperar la tradición calderoniana escribiendo un drama, *La torre* (1922), basado en *La vida es sueño* y renovando la tradición del *theatrum mundi* con su *El gran teatro del mundo de Salzburgo.* No deja de ser curiosa esta segunda recuperación de Calderón, pues ya prácticamente cien años antes se había dado otro intento de revivir las ideas del mundo como sueño y de la vida como teatro en la obra de Franz Grillparzer *El sueño es una vida (Der Traum ein Leben).* Si en el caso de Grillparzer se trataba de la ideología restauradora después de las guerras napoleónicas, ideología que conduce a un «tradicionalismo categórico» en frase de Helmut Bachmaier, en el caso de Hofmannsthal se trata de recuperar conservadoramente un mundo de valores que ya ha desaparecido. En este sentido, afirma Hermann Broch en su análisis de Hofmannsthal:

> Demasiado bien sabía que en todo se situaba en posiciones perdidas: la prolongación de la monarquía austríaca, que él tanto amó y a la que nunca dejó de querer, era imposible; imposible era su inclinación hacia una nobleza que únicamente llevaba ya una vida caricaturesca; era

> imposible colocarse en el estilo de un teatro, cuya grandeza descansaba sólo en los hombros de algunos actores supervivientes; era imposible querer llevar a un renacimiento toda esa menguante herencia venida de la plenitud del siglo XVIII de María Teresa, ahora por el camino de una gran ópera coloreada de barroco. Su vida fue un símbolo, noble símbolo de una Austria que desaparecía, de una aristocracia que desaparecía, de un teatro que desaparecía; símbolo en el vacío, pero no del vacío [39].

Por otro lado, la variante crítica de la metáfora del *theatrum mundi* es desarrollada por Robert Musil (1880-1942) y Karl Kraus (1874-1936) en dos registros diferentes.

Toda la novela de Musil *El hombre sin atributos* puede ser considerada como una variación en diversos niveles del tópico de la teatralización de la vida colectiva y personal. La organización y desarrollo de la llamada «acción paralela», las descripciones de Kakania y de los personajes, la crítica del carácter austríaco, las referencias a un emperador eterno, el más antiguo de todos, a caballo entre la realidad y la fantasía, todo está revestido de un carácter de representación teatral en la que el individuo y la colectividad aparecen como elementos de una farsa. Aquí, por cuestiones de espacio, no puedo dar más que dos pequeños apuntes relativos a la identidad colectiva y personal en un mundo teatralizado. Simplemente voy a citar los dos textos, ya que creo que son suficientemente elocuentes y espero que hablen por sí solos. El texto referido a la identidad colectiva es muy conocido y dice así:

> Este concepto de la nacionalidad austro-húngara estaba de tal manera formado que es casi inútil intentar explicarlo a quien no lo haya adquirido por propia experiencia. No estaba constituido por una parte austríaca y otra húngara que, como se podía creer, se completaban entre sí y formaban un todo, sino que lo componían un todo y una parte, o sea, el concepto del Estado húngaro y el otro concepto del Esta-

[39] H. Broch, «Hofmannsthal und seine Zeit», en *Dichten und Erkennen. Essays. Band I*, Zúrich, Rhein, 1955, p. 149. Véase también el análisis de Hofmannsthal hecho por José M.ª Valverde en *Viena, fin del Imperio*, Barcelona, Planeta, 1990, pp. 133-150.

> do austro-húngaro; este último tenía su morada en Austria, mientras que el concepto de nacionalidad austríaca carecía de patria. El austríaco existía sólo en Hungría, y allí, bajo la forma de aversión; en casa se llamaba a sí mismo súbdito de los reinos y países de la monarquía austro-húngara representados en la Cámara, lo cual significaba tanto como declararse austríaco-más-un-húngaro-menos-este húngaro, y no lo haría por entusiasmo, sino por amor a una idea que le repugnaba, pues no podía soportar a los húngaros como tampoco los húngaros a él; así es que el asunto se complicaba más todavía. Muchos se llamaban por eso polacos, checos, eslovenos o alemanes a secas, lo cual producía ulteriores divisiones [40].

El segundo texto hace referencia a la descomposición del yo en sus papeles sociales y ha sido utilizado por Ralf Dahrendorf para explicar las paradojas del llamado *homo sociologicus*:

> Un paisano tiene por lo menos nueve caracteres: carácter profesional, nacional, estatal, de clase, geográfico, sexual, consciente, inconsciente y quizá todavía otro carácter privado; él los une todos en sí, pero ellos le descomponen, y él no es sino una pequeña artesa lavada por todos estos arroyuelos que convergen en ella, y de la que otra vez se alejan para llenar con otro arroyuelo otra artesa más. Por eso tiene todo habitante de la tierra un décimo carácter y éste es la fantasía pasiva de espacios vacíos; este décimo carácter permite al hombre todo, a excepción de una cosa: tomar en serio lo que hacen sus nueve caracteres y lo que acontece con ellos; o sea, en otras palabras, prohíbe precisamente aquello que le podría llenar [41].

[40] R. Musil, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1970, vol. I, pp. 207-208.

[41] *Ibídem*, p. 42. R. Dahrendorf utiliza este texto de Musil en *Homo sociologicus*, Madrid, Akal, 1975, p. 83. Musil ha sido objeto de atención por parte de otros sociólogos como Peter L. Berger en sus artículos «The problem of multiple realities: Alfred Schutz and Robert Musil», en M. Natanson (ed.), *Phenomenology and Social Reality. Essays in Memory of Alfred Schutz*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1970, pp. 213-233, y «Robert Musil und die Erretung des Ich», *Zeitschrift für Soziologie*, 17/2, April 1988, pp. 132-142. Desde la perspectiva abierta por el paradigma de Norbert Elias, véase el artículo de G. Mozetic «Der Mann ohne Eigenschaften und die Zwänge der Moderne. Ein soziologischer Beitrag aus zivilisationstheorethischer Perspektive», en H. Kuzmics y I. Mörth (eds.), *Der unendliche Prozess der Zivilisation. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Norbert Elias*, Frankfurt, Campus, 1991, pp. 153-171.

Karl Kraus, por su parte, se centra en la crítica de la mascarada austríaca, de la hipocresía colectiva, de la incongruencia entre la apariencia y la realidad que culmina en lo que él denominó «el Carnaval sangriento de la Primera Guerra Mundial». No es de extrañar que Kraus denomine a su revista *Die Fackel (La antorcha),* pues se trata de iluminar los lados oscuros o las bambalinas de una sociedad teatralizada, y es también lógico que en la portada aparezcan las máscaras de la comedia y del sátiro, porque enmascaradamente cómica aparece la sociedad que él quiere satirizar.

Pero lo importante de Kraus reside no sólo en la creación de un *theatrum mundi* a partir de los personajes reales, sino en que él mismo se convierte en un actor con grandes dotes histriónicas en la lectura pública de sus obras, lectura durante años muy concurrida en Viena [42] y que puede ser considerada como un espectáculo más en una sociedad del espectáculo, con lo que se encarna de nuevo el viejo tema, tan querido en el Barroco, del *teatro en el teatro.* Como afirma Timms, la relación de Kraus con el teatro es triple:

> En primer lugar, la condición del teatro de su época proporcionaba a Kraus indicios muy sugestivos de la decadencia de la civilización en general. [...] El mundo y la escena son considerados como concéntricos, y la crítica se convierte en parte de una acusación satírica más amplia. En segundo lugar, el reino del teatro, los trajes y el carnaval le proporcionan una rica fuente de imágenes para expresar la falsedad de la sociedad en que vive, la «Operakultur» de la Austria anterior a la Primera Guerra Mundial, la «Köpenickiade» de la propia guerra, y la «Walpurgisnacht» de la Alemania hitleriana. En tercer lugar, su temperamento histriónico le lleva a formular una parte sustancial de la narrativa satírica de *Die Fackel* en una forma implícitamente dramática. Y lo que es más importante, es el responsable del impulso que anima la propia dramatización de Kraus en el papel del escritor satírico [43].

[42] Véase la descripción de las lecturas públicas de Karl Kraus en el segundo volumen de la autobiografía de Elías Canetti *La antorcha al oído,* Madrid, Alianza Editorial, 1984. Según señala E. Timms (*op. cit.,* p. 191), Kraus dio 700 lecturas públicas y recitales, 400 de los cuales eran de sus propias obras.

[43] E. Timms, *op. cit.,* p. 190. Véase también el libro de K. Grimstad *Masks of the Prophet: The Teatrical World of Karl Kraus,* Toronto, 1982.

Carl E. Schorske, en su magistral estudio sobre las relaciones entre política y cultura en el cambio de siglo en Viena, ha analizado certeramente el ascenso y el ocaso del modelo político liberal en Austria, el ascenso frente a la aristocracia y al absolutismo barroco y el ocaso frente a los movimientos de masas modernos:

> El liberalismo austríaco, a semejanza del de la mayoría de las naciones europeas, tuvo su momento heroico en la lucha contra la aristocracia y el absolutismo barroco, que concluyó con la pasmosa derrota de 1848. Los escarmentados liberales llegaron al poder y establecieron un régimen constitucional en la década de 1860, casi por ausencia de adversario. Los liberales no accedieron al timón del estado por su propia fuerza interna, sino por las derrotas del antiguo régimen en manos de enemigos extranjeros. Desde el principio tuvieron que compartir el poder con la aristocracia y con la burocracia imperial. Incluso durante sus dos décadas de mandato, la base social de los liberales siguió siendo débil y limitada a los alemanes de clase media y a los judíos alemanes de los centros urbanos. Cada vez más identificados con el capitalismo, mantuvieron el poder parlamentario mediante la poco democrática estratagema del voto calificado [44].

En la década de los ochenta del pasado siglo, los nuevos grupos sociales que reclamaban su derecho a la participación política —el campesinado, los artesanos y los trabajadores de las ciudades, los pueblos eslavos— consiguieron crear nuevos partidos políticos de masas que desafiaban a la hegemonía liberal: socialcristianos de ideología pangermanista y antisemita, socialistas y nacionalistas eslavos. Y en 1895 incluso el bastión del liberalismo, Viena, cayó electoralmente en manos de los socialcristianos, que iniciaron una política antiliberal. Y en el ámbito nacional los liberales fueron quebrados como poder político parlamentario hacia 1900, para no levantar cabeza tras su aplastamiento por los movimientos de masas modernos: cristianos, antisemitas, socialistas y nacionalistas.

[44] C. E. Schorske, *Viena «Fin-de-Siècle». Política y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 27.

En este contexto, fue un poeta, Hugo von Hofmannsthal, quien formuló de manera ejemplar el cambio de paradigma en política: de la razón a la magia. El paradigma liberal de ciencia y razón, orden y progreso, estructura racional de la historia e imperio de la ley salta hecho pedazos. Esta ruptura ha sido simbolizada por Schorske en dos frases que definen dos modos radicalmente distintos de entender la política:

> *«Podemos esperar. El saber nos hará libres.»* Con estas confiadas palabras, el leal Ritter von Schmerling expresó las expectativas racionalistas del proceso político al principio de la era liberal, en 1861. En el ocaso de esa época, el poeta Hugo von Hofmannsthal, descendiente de una familia culta de clase media, planteó una fórmula diferente para el éxito político: *«La política es magia. Quien sepa extraer fuerzas de lo profundo, será seguido»*[45].

Se trata de dos mundos contrapuestos. Pero la «política de la fantasía» que se rebela contra la hegemonía liberal es una consecuencia no querida del propio liberalismo, ya que en vez de unir a las masas contra la dominación de la aristocracia y de la burocracia imperial, los liberales promovieron inconscientemente las energías políticas de los movimientos de masas, desencadenando las fuerzas para un enfrentamiento político generalizado. Claro está que no todos los nuevos movimientos de masas se enfrentaron a la burguesía liberal de la misma manera. Socialdemócratas y partidos nacionalistas checos podían ser comprendidos desde una óptica liberal, aunque no se estuviese de acuerdo con ellos. El liberal austríaco o alemán clásico podía entender la retórica socialdemócrata basada en la herencia racionalista de la ciencia y de la ley. Tenían perspectivas comunes sobre la sociedad aunque representaran intereses de clase contrapuestos; podían hablar sobre la base de un lenguaje común, aunque no llegasen nunca a ponerse de acuerdo. También, a pesar de la enorme disparidad de intereses, podían tener los liberales austríacos un lenguaje común con los nacionalis-

[45] *Ibídem*, p. 151.

tas checos y sus exigencias cada vez más radicales. Pero un mundo les separaba de los movimientos de masas que representaban un nuevo tono en la manera de hacer política: el pangermanismo, el socialismo cristiano y —en respuesta a ambos— el sionismo. Aquí se produce una ruptura de lenguajes y discursos políticos, surge una nueva Babel ante la que no parece existir otra posibilidad que el sordo lenguaje de la violencia. La época liberal tocaba a su fin y se imponía un nuevo modo de hacer política basado en la búsqueda del fondo irracional de las masas, su identificación y obediencia sin límites a un líder poderoso, la organización férreamente burocrática de los partidos políticos y actos ciegos de violencia irracional que minaban los cimientos del Estado de derecho.

El poder de la imagen

Damos de nuevo un salto en el tiempo y dejamos de lado la teatralización de la política en los regímenes autoritarios y fascistas que hicieron de las grandes concentraciones de masas uno de los elementos centrales de su representación del poder y de la identificación con el líder una de las maneras de negar la autonomía personal y la capacidad de juicio individual. Pasemos, pues, directamente al análisis de la teatralización del poder en las democracias contemporáneas.

Uno de los primeros elementos que se nos hacen patentes es la herencia de la vieja sociedad cortesana, del mundo de la apariencia, como si cada época no se cerrara sobre sí misma sino que dejara su herencia y su poso en las épocas posteriores. Tal vez como símbolos de la actualidad de la sociedad cortesana en nuestros días, cabría referirse a dos factores: en primer lugar, a la importancia dada al protocolo en los actos públicos y al orden de cada uno de los cargos en la representación, de manera que en ocasiones se ha llegado a plantear un conflicto institucional por el orden en la jerarquía procesional, al modo de las antiguas procesiones barrocas, que eran una de las formas más importantes de expresión tea-

tral del poder en la antigua sociedad cortesana. El segundo factor al que quiero hacer referencia es al éxito de ventas y a la multiplicación de ediciones de la obra de Gracián *Oráculo manual y arte de prudencia.* Esto no se se puede explicar únicamente por el interés en nuestros clásicos, sino más bien como reflejo de una necesidad de la mal llamada «clase política» de recuperar los consejos dados por Gracián para sobrevivir en la vida de la corte. Muchos de aquellos «consejos de supervivencia», que servían como una especie de manual de conducta para los cortesanos del siglo XVII, salvando las distancias, parecen ser útiles para la nueva situación, en la que el medro personal y el ascenso en la jerarquía móvil de poder dentro de los partidos políticos dependen de la voluntad de la cúpula dirigente, ante quien hay que observar las leyes de la conversación galante y del saber aparentar.

En un artículo que publiqué hace ya algunos años, utilizaba la conocida distinción de Schumpeter entre dos conceptos de democracia para describir la transición política española. Hemos pasado en muy pocos años, afirmaba, de la teoría clásica de la democracia a la democracia concebida como competencia entre élites por el liderazgo político. En su influyente libro *Capitalism, Socialism and Democracy,* publicado originalmente en 1942, Schumpeter definía la teoría clásica de la democracia a partir de las nociones de bien común y de voluntad popular:

> La filosofía de la democracia del siglo XVIII puede ser comprendida en la siguiente definición: el método democrático es aquel sistema institucional de gestación de las decisiones políticas que realiza el bien común, dejando al pueblo decidir por sí mismo las cuestiones en litigio mediante la elección de los individuos que han de congregarse para llevar a cabo su voluntad [46].

En 1975 la mayor parte de los grupos políticos españoles, y especialmente los grupos de izquierda, se habrían sentido identificados con ese modelo de democracia en el que lo fundamental es la bús-

[46] Schumpeter, *Capitalismo, socialismo y democracia,* Barcelona, Folio, 1984, p. 321.

queda de decisiones políticas mediante la discusión pública de los ciudadanos, siendo secundaria la elección de los individuos que gestionen las decisiones. Si a esto añadimos el profundo anclaje ético de este modelo, podríamos hacernos una idea bastante completa de los elementos fundamentales de la teoría clásica de la democracia. Ésta se basa, además, en el supuesto de que la dignidad del hombre —y su crecimiento y desarrollo como individuo actuante y responsable en una sociedad libre— depende de su posibilidad real de participar activamente en las decisiones que influyen sobre él. La teoría clásica supone, pues, un alto grado de racionalidad y de participación política por parte de los ciudadanos, minimizando la importancia de las élites y del liderazgo.

A pesar de las críticas hechas a la caracterización schumpeteriana de la teoría clásica, pienso que podemos mantenerla como «tipo ideal» de una concepción de la democracia que, en los primeros años de la transición política española, desempeñó un papel muy importante como ideal que debía ser realizado. A partir de mediados de los ochenta, nuestro proceso político es conceptualizado desde la «otra teoría de la democracia» defendida por Schumpeter: la competencia por el liderazgo político. La discusión pública sobre los fines de la sociedad ha pasado a un segundo plano, cuando no ha sido eliminada por completo, reduciendo la democracia a la elección de los hombres que han de tomar las decisiones. En palabras de Schumpeter:

> Entonces lo definiremos así: método democrático es aquel sistema institucional, para llegar a las decisiones políticas, en el que los ciudadanos adquieren el poder de decidir por medio de una lucha de competencia por el voto del pueblo[47].

Schumpeter se esfuerza en demostrar el gran progreso que supone esta teoría respecto a la clásica, tanto en la verosimilitud de los supuestos como en la solidez de sus proposiciones. Aquí el individuo

[47] Schumpeter, *op. cit.*, p. 343.

ya no es considerado como sujeto racional de la política, sino como ignorante y falto de juicio en cuestiones de política nacional e internacional:

> Así pues, el ciudadano normal desciende a un nivel inferior de prestación mental tan pronto como penetra en el campo de la política. Argumenta y analiza de una manera que él mismo calificaría como infantil si estuviese dentro de la esfera de sus intereses efectivos[48].

Partiendo de esta idea del ciudadano como individuo sometido a prejuicios e impulsos irracionales, Schumpeter redefine el proceso político como la lucha competitiva de las élites por los votos de un electorado pasivo por medio de las técnicas más descaradas de la propaganda comercial dirigida no a convencer mediante argumentos racionales, sino a conectar con lo subconsciente. En este sentido, la política parece derivar hacia una mayor «emocionalización» en dos vertientes: en la dependencia de la voluntad de un líder y en el desarrollo cada vez mayor del marketing político a través de los medios de comunicación de masas que, por su propia estructura, producen mensajes que no van dirigidos a la razón sino a los sentimientos de los individuos.

De hecho, gran parte de las reflexiones de Schumpeter habría que remontarlas a sus fuentes en Max Weber. Existe un hilo conductor que partiendo de este último llega a las actuales teorías económicas de la democracia que proclaman a Schumpeter como a uno de sus patriarcas, pasando por los teóricos clásicos de las élites (Mosca, Pareto y Michels) y los sociólogos empíricos partidarios de una teoría elitista de la democracia (Berelson, Dahl, Sartori, Almond y Verba, Lipset, etc.). Como afirma Wolfgang Mommsen, Max Weber puede ser considerado como el primero que reconoció la tendencia a la «personalización del poder», al mismo tiempo que reconocía su aplauso a este proceso, incluso a costa de una amplia emocionalización de la política.

48 *Ibídem*, p. 362.

En este tema, como en tantos otros, aparece el doble rostro de Jano que Weber poseía: era capaz de ver al mismo tiempo las dos caras de un mismo fenómeno. Propone y aplaude un proceso de elitización de la política del que él mismo comprende y denuncia los inconvenientes. Entre éstos cabe destacar los siguientes: en primer lugar, la subordinación de los individuos, en realidad de una gran parte de la población, al líder, con la consecuencia de la despersonalización y la pérdida de opiniones propias por parte de los seguidores. En segundo lugar, Weber también señala el peligro que puede suponer que la política se base en las emociones de las masas en vez de en la razón, lo cual va en contra de sus principios racionalistas que ven en la política el producto de decisiones claras y frías, ajenas a las emociones momentáneas e irracionales. En tercer lugar, la elitización de la política supone también para Weber el predominio del ejecutivo sobre el legislativo con la consecuencia no deseada de que el parlamento deja de cumplir sus funciones básicas y se transforma —son sus palabras de 1918— en un conjunto de «borregos votantes perfectamente disciplinados», porque lo único que tiene que hacer el diputado es votar y no traicionar al partido. Por último, Weber es consciente de los problemas que puede plantear el aumento del poder de la maquinaria política del líder. Ciertamente, la organización burocrática de los partidos es inevitable y necesaria para tener éxito en la política de masas. Pero tiene el peligro real de acabar burocratizando la política, lo cual supondría, para Weber, el final de la auténtica política. Las consecuencias de esta burocratización son claras: desarrollo de tendencias antidemocráticas en la organización interna de los partidos, el paso de partidos «portadores de ideales» a partidos «patrocinadores de cargos», la falta de participación de los electores y de los militantes de los partidos en la determinación de los programas y selección de los candidatos, la pasividad del elector común, convertido en objeto de la propaganda electoral...

Y sin embargo, a pesar de señalar todos estos problemas, Max Weber no duda en proponer un modelo de democracia con fuertes elementos de tipo cesarista, en el que la decisión personal del líder tiene una importancia primordial.

El modelo de Weber y Schumpeter se impone con fuerza a partir de la Segunda Guerra Mundial, especialmente gracias al desarrollo científico de las técnicas sociológicas de investigación de mercados y de opinión pero gracias también a que los grandes medios de comunicación de masas y especialmente la televisión hacen su entrada en el debate político. En el estudio a que ya me he referido, señalaba Jürgen Habermas lo siguiente:

> La propaganda es la otra función con que carga ahora la publicidad, dominada por los medios de comunicación de masas. Los partidos y sus organizaciones auxiliares se ven obligados a influir publicísticamente sobre las opiniones de los electores de un modo análogo a la presión ejercida por el reclamo publicitario sobre las decisiones de los consumidores: surge la industria del *marketing* político. Los agitadores de partido y los propagandistas al viejo estilo son desplazados por neutrales especialistas publicitarios, a los que se emplea para vender política impolíticamente[49].

Y la publicidad política no se vale de medios de ilustración, sino que trata a los electores, especialmente a los indecisos, como meros consumidores que han de comprar un producto. No se trata, pues, de argumentos racionales, sino de apelar a deseos inconscientes o de manipular la imagen de los candidatos o del partido como si fuera una marca más de consumo. Sólo el prejuicio racionalista de los científicos de la política les conduce a centrar sus estudios sobre los argumentos racionales de los políticos y no sobre la imagen que intentan proyectar. Hace tiempo que el poder de la palabra en que se basaba el modelo del primer liberalismo político ha dejado paso al poder de la imagen, en el que lo importante no es la argumentación, sino la expresión. Y en este contexto surge la necesidad de prestar una mayor atención a los elementos simbólicos y expresivos que a los argumentativos. Porque parafraseando el título de un artículo de Jean-Luc Parodi en el que reflexiona sobre la comercialización de las apariencias en los procesos electorales, ca-

[49] J. Habermas, *op. cit.*, p. 240.

bría decir a cada candidato que «lo que eres —o lo que aparentas ser— dice tanto de ti que ya no se escucha lo que dices» [50]. El maquillador y el especialista en imagen adquieren una relevancia cada vez mayor, y a sus consejos se pliegan las voluntades de quienes intentan hacer carrera política.

La irrupción de la televisión ha transformado gran parte del escenario político, y la metáfora del *theatrum mundi* adquiere un nuevo significado, multiplicando su importancia. Claro está que el imaginario colectivo asociado a la metáfora también ha cambiado: ya no hay un autor de la comedia que reparta los papeles ni juicio final para la condenación o salvación eternas por haber representado bien el papel. La metáfora se ha secularizado en su significado, pero sigue vigente en su núcleo esencial, ya que la política es, en gran medida, una representación teatral. Incluso se podría decir que la metáfora se ha hecho realidad a varios niveles. En primer lugar, al nivel del lenguaje, pues cada vez es más frecuente hablar de la escena política o del escenario nacional o internacional. En segundo lugar, conceptuamos a los políticos como actores y los juzgamos, en parte, según realicen bien o mal su representación; en este sentido el papel de juez de la representación ha pasado del Dios calderoniano a un público que con su voto en las elecciones tiene una cierta capacidad de recompensar o castigar la buena o mala actuación de sus «representantes». (Recuérdese una vez más la pluralidad de significados de este vocablo, que designa tanto al que ocupa el lugar de otro, al embajador como representante de un Estado, a la representación simbólica encarnada en el monarca, a los diputados como representantes de los electores o de la voluntad popular y al actor de teatro.) Y por último, también ha cambiado el público, ampliándose y multiplicándose a todos los potenciales espectadores que pueden seguir el espectáculo político cómodamente por televisión desde sus hogares.

[50] Cfr. el artículo de J. L. Parodi en el libro de J. M. Ferry, D. Wolton y otros *El nuevo espacio público*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 247-259.

Como ha señalado Georges Balandier, nos encontramos en una compleja situación en la que por un lado la política se racionaliza y tecnifica cada vez más, pero, al mismo tiempo, los elementos teatrales cobran una importancia cada vez mayor:

> Ahora los técnicos se ocupan de su trabajo, los encargados de tomar las decisiones racionalizan opciones, los planificadores orientan, se almacenan datos y los ordenadores calculan, la política procura hacerse explicativa y mostrar cuáles son los límites de lo razonable; y sin embargo, la representación continúa. [...] Ni la reivindicación de la racionalidad, ni la tecnificación de los medios del poder han logrado modificar ese campo de acción con el que poco tienen que ver y nada que hacer la razón y la ciencia. Porque la naturaleza de la relación política continúa siendo otra y se establece sobre otras cosas: dispositivos simbólicos, prácticas fuertemente codificadas que se ejecutan según las reglas del ritual, de lo imaginario y sus proyecciones dramatizadas[51].

Aunque no comparto la radicalidad del planteamiento de Balandier, pues pienso que la política tiene también bastante que ver con la razón y con la ciencia, me interesa hacerme eco de su llamada de atención contra el prejuicio de quienes intentan reducir la política a sus componentes racionales y recordar que ésta sigue teniendo muchos elementos no racionalizables, basados en los sentimientos de pertenencia a una determinada comunidad, en elementos simbólicos y rituales, en la fuerza persuasiva —y no estrictamente racional— de los argumentos que usamos para convencer a otros de la bondad de nuestros fines políticos o, en fin, en la dramatización y representación teatral del poder. Parecería existir una ruptura entre la mayoría de las conceptualizaciones contemporáneas de la política que se mueven en el terreno de la racionalidad, de aquella vieja racionalidad de cuño liberal que basaba la política en la razón y la ciencia, por un lado, y la nueva realidad de los medios de comunicación de masas que transforman la política

[51] G. Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 116.

hacia un nuevo paradigma que, como ya hemos visto antes, fue definido por el poeta Hugo von Hofmannsthal como el dominio de la magia.

Resumiendo mucho, cabría señalar que la «mediatización» de la política, es decir, la transformación producida por la introducción de los medios de comunicación de masas y, especialmente, la televisión en las democracias ha contribuido de manera decisiva a generar los siguientes cambios: en primer lugar, la política se construye como un espectáculo en proporciones mucho mayores de lo que podría haber pensado un monarca barroco. Y esto a todos los niveles, desde la creación de la noticia hasta la programación de las guerras para la hora de mayor audiencia en televisión, como se demostró en el caso de la intervención de Estados Unidos con el apoyo de Naciones Unidas en Somalia, hecho que con razón fue bautizado como «Showmalia». En esta línea, toda una serie de analistas han coincidido en señalar los problemas de la vuelta de tuerca que supone la transformación de la política contemporánea en un espectáculo de masas [52]. En segundo lugar, el modelo liberal del parlamento como lugar de discusión real y de conformación de la voluntad política de la nación se convierte en un lugar de actuación de cara a mover a un electorado potencial que sigue por televisión unos debates cada vez más teatralizados en los que la fuerza de los argumentos es sustituida, en gran medida, por la fuerza de la imagen. En tercer lugar, las campañas electorales se transforman en la venta de la política como cualquier otra mercadería, según las reglas del marketing y de los estudios de opinión aplicados a vender política «impolíticamente», según expresión de Habermas. En cuarto lugar, la argumentación racional cede cada vez más el paso a la expresividad y a la construcción de un discurso basado en imágenes, en el que la metáfora como «imagen verbal» cobra una importancia cada vez mayor: la vieja retórica, denostada y olvidada, vuel-

[52] Véanse, por ejemplo, los libros de R. G. Schwartzenberg, *L'État-spectacle. Essay sur et contre le «star-system» en politique*, París, Flammarion, 1977, de G. Debord, *La société du spectacle*, París, Lebovici, 1977, y el de M. Edelman, *Constructing the Political Spectacle*, ya citado.

ve de nuevo a escena. Y *last, but not least*, hace su aparición un nuevo tipo de actor político en este gran teatro del mundo: el *comunicador*. Un individuo que da buena imagen, capaz de aparentar y representar a la perfección su papel, de existir fundamentalmente por su imagen y de someterse a las exigencias del guión redactado ahora por los asesores de imagen, siempre atentos a los índices de audiencia. Georges Balandier ha descrito esta situación de la siguiente manera:

> Hay que acomodarse a los imperativos que imponen los profesionales de la comunicación: dar con el lenguaje eficaz, a costa del sacrificio de las ideas; decir seduciendo, más que asumir el riesgo que implican las verdades impopulares; poner en juego las pasiones y la dinámica de las emociones, dirigiéndolas provechosamente; y, sobre todo, hacer pasar la puesta en perspectiva de las convicciones y de las propuestas a un segundo término, ante una puesta en escena que convierte toda intervención en un miniespectáculo [53].

Duro oficio, pues, el de actor en esta nueva situación. Y por ello, no es de extrañar que, en la tensión dramática que supone toda representación, acabe ganando la forma sobre el fondo, la fachada sobre la estructura y la imagen sobre el contenido.

No quisiera dejar de señalar que la perspectiva del hombre como actor ha sido analizada en las últimas décadas de una manera sistemática por Erving Goffman. Como es bien sabido, este autor se ha convertido desde la publicación inicial en 1959 de su libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana* en el patriarca de la llamada «dramaturgia». Sus numerosas obras *(Internados, Estigma, Ritual de la interacción, Relaciones en público, El marco teatral, Formas de habla...)* han introducido una forma de análisis sociológico en la que la metáfora de la vida social como un teatro ha sido llevada hasta el final tanto en el estudio de las relaciones interpersonales como en el análisis de instituciones sociales como la política o los manicomios. Su terminología de la pre-

[53] G. Balandier, *op. cit.*, p. 172.

sentación o representación de la persona en la vida cotidiana, sus ideas sobre la identidad o sobre la distancia de rol, los espacios escénicos, los equipos de actuación, la comunicación impropia entre dichos equipos, el arte de «manejar las impresiones» o el «trabajo de la cara» —por señalar sólo algunos de sus conceptos— han sido aplicados por muchos investigadores a disciplinas como la antropología social, la psicología, ciencia política o teoría de la comunicación, además, claro está, de la sociología, de forma que la dramaturgia puede ser considerada hoy como un modelo de análisis de la conducta individual y colectiva, y Goffman ha sido definido, y con razón, como un sociólogo clásico de la segunda generación [54].

* * *

Tradicionalmente el teatro ha tenido siempre dos rostros: el de la comedia y el de la tragedia. En este capítulo, mi pequeña versión del gran teatro del mundo ha sido realizada desde la perspectiva de la tragedia. Y es que cuando nos enfrentamos a la política siempre tendemos a verla desde una perspectiva trágica que puede dar una impresión excesivamente moralista, de crítica de la apariencia y del engaño que domina nuestras vidas. Sin embargo, siempre nos queda la posibilidad de adoptar la postura contraria, la de la comedia, la del comediante barroco que reivindicaba positivamente la vida como teatro y la apariencia bella como principio del arte, o la de la sociología de Goffman, que defendía la creatividad del hombre de la calle como actor para mantener un mínimo de dignidad o de identidad propia y salir así relativamente indemne de las situaciones límite en que se pueda encontrar en las llama-

[54] Para una visión general de la dramaturgia como paradigma de análisis social puede verse el libro colectivo editado por Dennis Brissett y Charles Edgley *Life as Theatre. A Dramaturgical Source Book*, Nueva York, Walter de Gruyter, 1990. Una aplicación de este paradigma al análisis político es la realizada por R. M. Merelman en su interesante artículo «The Dramaturgy of Politics», en *Sociological Quarterly*, 10, 1969, pp. 216-241.

das «instituciones totales»: cárceles, manicomios, cuarteles, internados, campos de concentración, etc., en una palabra, aquellas instituciones que tienden a reglamentar todas las facetas de la vida de los individuos alojados en ellas.

Pero ya no voy a realizar aquí una relectura del mundo de la apariencia desde esta otra perspectiva. Sólo quisiera señalar que dicha reivindicación de la comedia podría llegar también hasta el último viaje, como en el dramaturgo Gerhart Hauptmann, quien, en su poema «Testamento», dejó escrito que únicamente actores le llevaran a la tumba, después de que para él hubiera caído el telón por última vez. E incluso, por qué no, puede el cómico hacernos sonreír después de muerto, como Groucho Marx al hacer escribir sobre su tumba el epitafio «Señora, perdone que no me levante».

CAPÍTULO 5

UNA MÁQUINA POLÍTICA PERFECTA: EL RELOJ BARROCO

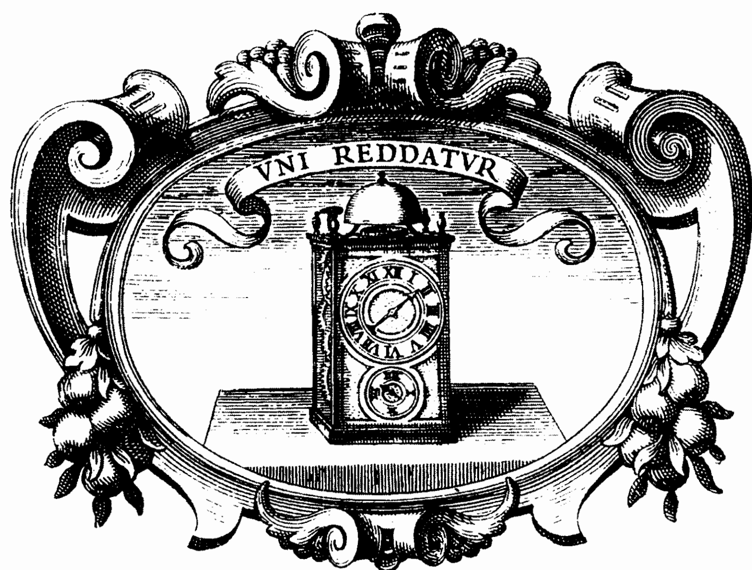


Figura 12. Empresa 57, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

Otro de los campos metafóricos centrales del pensamiento político tiene que ver con el mundo de las máquinas. Ya me he referido a la concepción maquinista de la política inaugurada por Hobbes dentro de la filosofía política moderna con su construcción sistemática del cuerpo monstruoso del Leviatán como una máquina compleja o autómata con sus ruedas, muelles y cuerdas a semejanza de un reloj, la máquina automática más perfeccionada de su época. También Kant, por ejemplo, en el parágrafo 59 de la *Crítica del Juicio* compara el Estado absolutista con una máquina, mientras que reserva la analogía del cuerpo político para lo que hoy denominaríamos «una monarquía constitucional»:

> Así, un estado monárquico, que esté regido por leyes populares internas, es representado por un cuerpo animado; por una simple máquina (como, v. gr., un molinillo), cuando es regido por una voluntad única absoluta; pero en ambos casos sólo *simbólicamente*, pues entre un estado despótico y un molinillo no hay ningún parecido, pero sí lo hay en la regla de reflexionar sobre ambos y sobre su causalidad [1].

[1] I. Kant, *Crítica del Juicio*, Buenos Aires, Ateneo, 1951, p. 353.

Es una pena que Kant no haya sido más explícito en esta distinción entre las metáforas que convienen a un sistema constitucional y a otro despótico; lo interesante es esa separación junto con las afirmaciones de la ausencia de parecido entre los términos de la comparación, ya que son dos realidades distintas que sólo se asemejan en las formas en que podemos reflexionar sobre ellas: no hay que confundir los símbolos o las metáforas con las realidades que intentan explicar. Como veremos hacia el final de este capítulo, el monarca del que Kant era súbdito, Federico II el Grande de Prusia, utilizaba las dos metáforas del cuerpo y de la máquina para expresar principios diferentes, ambos esenciales al mismo tiempo, de su concepción del Estado: se consideraba a sí mismo como la cabeza, órgano supremo de la jerarquía del Estado, y éste debía, además, funcionar con la precisión de una maquinaria de relojería.

Barbara Stollberg-Rillinger ha estudiado detenidamente la metáfora del Estado como máquina a partir del absolutismo ilustrado y a lo largo de todo el siglo XIX en el pensamiento alemán, mostrando de qué manera dicha metáfora como ideal político expresa tanto momentos de aumento del poder absoluto como formas de limitación de ese poder [2]. También utilizan la metáfora tanto Hegel como Nietzsche, quien afirma en *La voluntad de poder* que «la monstruosa máquina del Estado sobrepasa al individuo».

Y ya en pleno siglo XX, la metáfora del Estado-máquina es transferida a la administración burocrática, de manera especial en el ámbito europeo de habla alemana. En mi libro *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka* [3], intenté mostrar cómo en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX tuvo lugar un proceso de burocratización acelerada que afectó a todas las esferas de la vida social e individual. Este proceso fue especialmente visible en Alemania y en Austria-Hungría, don-

[2] Cfr. B. Stollberg-Rillinger, *Der Staat als Maschine. Zur politischen Metaphorik des absoluten Fürstenstaats*, Berlín, Duncker & Humblot, 1986.
[3] Publicado en Madrid, Visor, 1989.

de las nuevas tendencias burocratizadoras se superponían a una vieja tradición burocrática ya asentada. Tanto la monarquía guillermina como la doble monarquía del Danubio basaban su poder en la centralización administrativa y en la jerarquía funcionarial. En las décadas del cambio de siglo, esta vieja burocracia tradicional se verá acompañada por nuevas promociones de burócratas en esferas de la actividad económica privada y estatal, esferas que hasta entonces habían permanecido libres de los tentáculos administradores. En dichas décadas se vive una nueva vuelta de tuerca de un proceso de burocratización que parece extenderse indefinidamente y abarcar nuvas esferas de la vida social y de la conciencia individual. De hecho, el análisis de los efectos de la burocratización se convirtió en un tema central de las preocupaciones de historiadores, sociólogos, politólogos y literatos. Y todos ellos, en curiosa unanimidad, utilizan la metáfora de la máquina para referirse a la burocracia. No sólo los poetas y novelistas; incluso el lenguaje de los textos científicos, cuando intenta describir el mundo burocrático, se aproxima al lenguaje especializado de los constructores de máquinas. La burocracia es vista como uno de los aparatos fundamentales en el proceso de destrucción del individuo y de mecanización de la sociedad.

Pero esto es ya otra historia, y no voy a volver en este libro a las relaciones entre las críticas sociológicas y literarias de la máquina burocrática elaboradas por Max Weber y Franz Kafka. Lo que me interesa en este capítulo es centrarme en la época del Barroco para analizar el papel de las máquinas de medir el tiempo en el pensamiento político. Así pues, el núcleo de mi exposición versará sobre el reloj barroco, si bien antes diré una palabra sobre otras dos metáforas relacionadas también con las ideas del tiempo en Occidente.

Flecha del Tiempo y Rueda de la Fortuna

La flecha y la rueda han desempeñado el papel de símbolos de las dos concepciones fundamentales del tiempo en nuestra cultu-

ra: tiempo lineal y tiempo cíclico. Stephen Jay Gould ha aplicado recientemente las dos metáforas para describir el debate entre las ideas lineal y cíclica del tiempo en la geología y la biología modernas, llegando a la conclusión de que el contraste entre las dos teorías es productivo para el entendimiento de los complejos fenómenos históricos. De hecho, la obra más famosa de Gould sobre el tiempo —y posiblemente una de las más importantes de la ciencia moderna sobre este tema— se abre con la constatación de que la génesis del libro se retrotrae al mismo conflicto e interacción entre las metáforas de la Flecha de la Historia y de los ciclos del tiempo —es decir, a las concepciones lineales y cíclicas del tiempo— que posibilitaron el descubrimiento del tiempo profundo en geología. Tanto en la biografía personal a la que se refiere Gould como en la ciencia y en la cultura se repiten las dos maneras lineales y cíclicas de entender metafóricamente el tiempo. Y tal vez no pueda ser de otra manera, porque como él mismo señala, «el tiempo profundo es algo tan extraño que realmente sólo podemos comprenderlo metafóricamente» [4]. Las dos metáforas de la flecha y del ciclo se interpenetran para dar cuenta de nuestra experiencia personal del tiempo, así como de las concepciones arraigadas profundamente en nuestra cultura y asimismo de las visiones de la ciencia contemporánea. Experiencia personal, cultura y ciencia recurren a las mismas metáforas para explicar las dos perspectivas centrales del tiempo: el transcurrir lineal y la circularidad, el tiempo que no se detiene y los ciclos de la vida en su constante volver. Aunque nuestra percepción del tiempo sea lineal, en determinadas ocasiones lo comprendemos circularmente en los ciclos repetitivos de la vida de los individuos desde el nacimiento hasta la muerte o en los ciclos

[4] S. J. Gould, *La flecha del tiempo. Mitos y metáforas en el descubrimiento del tiempo geológico,* Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 21. No se entiende muy bien por qué ha desaparecido del título español la referencia al ciclo del tiempo que aparece en la versión original inglesa publicada en 1987 por Harvard University Press, *Time's Arrow. Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time.* También el famoso libro de S. W. Hawking *Historia del tiempo. Del big-bang a los agujeros negros,* Barcelona, Crítica, 1988, dedica un capítulo a «la flecha del tiempo».

de la naturaleza que tanta importancia han tenido, especialmente en las sociedades agrarias.

Claro está que las dos metáforas de la línea recta y del círculo pueden unificarse desde la perspectiva de un círculo cuyo radio se hace cada vez mayor hasta convertirse en infinito, en cuyo caso y en el límite la curva de la circunferencia coincide con la línea recta, y el tiempo lineal y el tiempo cíclico se superponen. Hans Blumenberg ha descrito esta situación con la terminología de la «explosión de la metáfora» *(Sprengmetaphorik),* según la cual, cuando se lleva hasta el extremo una metáfora, termina explotando y convirtiéndose en otra diferente, como la circunferencia se convierte en línea recta cuando hacemos crecer infinitamente su radio y los opuestos acaban coincidiendo, como en la teoría de la *coincidentia oppositorum* elaborada por Nicolás de Cusa. Blumenberg atribuye al Cusano la invención de la metáfora explosiva del círculo cuyo radio se hace infinito. Y en este contexto recupera un fragmento del diario de Georg Simmel que aclara un aspecto importante de la conciencia histórica moderna y transforma en metáfora explosiva el concepto nietzscheano de eterno retorno de lo idéntico:

> El proceso cósmico se me antoja [escribe Simmel] como el giro de una enorme rueda, en el mismo sentido que tiene por premisa el eterno retorno. Pero no con el mismo resultado, a saber, la repetición real de lo idéntico en cualquier momento, pues la rueda tiene un radio infinitamente grande; y sólo después de haber transcurrido un tiempo infinito, por lo tanto nunca, puede tornar lo mismo al mismo lugar —y no obstante es una rueda que gira y que, según la misma idea, tiende al agotamiento de la multiplicidad cualitativa, aun sin agotarla nunca realmente[5].

[5] Fragmento del diario de Georg Simmel citado por Hans Blumenberg, *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia,* Madrid, Visor, 1995, pp. 106-107. Sobre la idea de Blumenberg acerca de la *Sprengmetaphorik*, véase también su artículo «Paradigmen zu einer Metaphorologie», *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6, 1960, pp. 7-142, especialmente pp. 131 y ss.

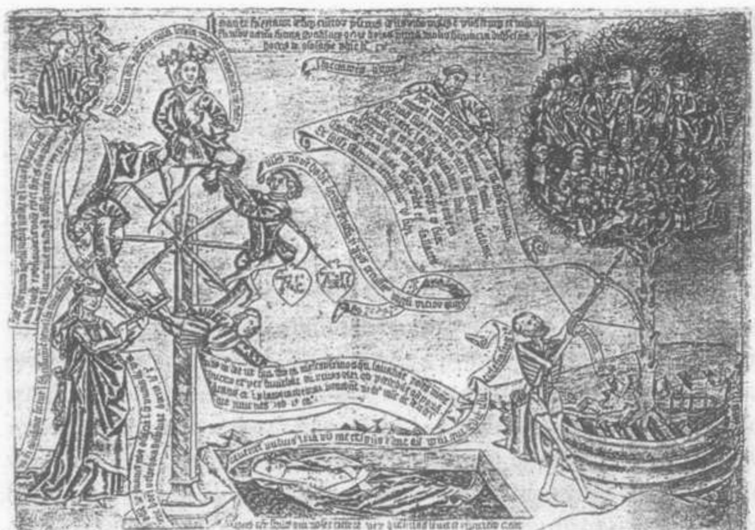


Figura 13. Grabado del «Maestro de 1464»: Rueda de la Fortuna y Árbol de la Vida

Flecha del Tiempo junto a Rueda de la fortuna

Pero dejemos al margen esta manera de hacer explotar la metáfora convirtiendo el círculo en una línea recta, el tiempo cíclico en tiempo lineal, y recordemos viejos momentos de la cultura occidental en que las dos concepciones temporales conviven sin problemas. Así, por ejemplo, en un grabado hoy casi desconocido y olvidado, atribuido a un autor anónimo a quien se nombra como el «Maestro de 1464», por la fecha en que fue compuesto el grabado, que puede verse en la figura 13.

En este grabado, tan lleno de explicaciones escritas en latín que parece un antecedente medieval de los cómics contemporáneos, me interesa destacar la convivencia en una misma imagen de las dos visiones del tiempo. La concepción lineal del tiempo representada

por la figura de la muerte disparando sus flechas al Árbol de la Vida y la concepción cíclica del tiempo simbolizada por el eterno girar de la Rueda de la Fortuna. El Árbol de la Vida —en cuyas ramas tienen su asiento los diferentes estamentos sociales— aparece enraizado en una frágil barca que a su vez recuerda conscientemente la vieja metáfora de la vida como viaje, como travesía y, en último término, como naufragio [6]. En la izquierda del grabado puede verse a la Fortuna ciega que da vueltas a su rueda cambiando los papeles sociales que cada uno representa en este mundo, haciendo subir a alguien hasta lo más alto para hacerle caer a continuación. Especial interés tiene la mezcla de elementos medievales y renacentistas en la presente versión de la Fortuna, pues ésta aparece embridada por Cristo, quien con una soga domina el giro de los acontecimientos en la rueda. La Fortuna aparece no sólo como subordinada a la Providencia cristiana, sino que además, si desciframos la inscripción latina, es representada como un ángel o emisario de la divinidad. En efecto, el Maestro de 1464 pone en boca de Jesucristo las palabras de Yahvéh en el *Éxodo*, XXIII, 20-22: «He aquí que yo voy a enviar un ángel delante de ti, para que te guarde en el camino y te conduzca al lugar que te tengo preparado. Pórtate bien en su presencia y escucha su voz; [...] y si escuchares su voz e hicieres todo lo que te diga, tus enemigos serán mis enemigos y tus adversarios mis adversarios». Cristo aparece, pues, dominando a la Fortuna y como garantía del éxito en este mundo. El grabado muestra, además, una gran influencia de la obra de Boecio *De consolatione Philosophiae*, a quien cita en el escrito superior [7]. Pero lo que quiero recalcar del grabado es, de una manera especial,

[6] Sobre diversos aspectos de la vida humana como viaje o travesía, véanse los libros de H. Blumenberg *Naufragio con espectador*, ya citado, así como *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Barcelona, Península, 1992.

[7] Véase una breve interpretación del grabado en el artículo de A. Doren «Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance», en *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1.ª parte, Berlín, 1924, pp. 71-144. Doren remite al estudio realizado por Sotzmann, en *Deutsches Kunstblatt*, 1850, pp. 76 y ss., así como a la publicación del grabado en su tamaño original en las *Veröffentlichungen der Internationalen chalkographischen Gesellschaft*, 1988, I, donde también aparecen descifrados los textos, algunos de muy difícil lectura.

la convivencia de las dos concepciones del tiempo, lineal y cíclica, que aparecen disociadas en otras tradiciones iconográficas.

Ruedas de la Vida, del Tiempo y de la Fortuna

Habría que remontarse al menos hasta san Isidoro de Sevilla para encontrar las raíces de un tópico muy extendido a lo largo de muchos siglos de la cultura europea: la comparación entre el microcosmos y el macrocosmos, el hombre concebido como «pequeño mundo» [8]. En diversas obras recoge y amplía san Isidoro la comparación entre microcosmos y macrocosmos, llevándola a un punto interesante en el tratado *De natura rerum*, del que procede el grabado de la figura 14.

Aquí podemos observar la comparación sistemática entre el mundo, el año y el hombre, de manera que a cada uno de los elementos primigenios le corresponde una de las estaciones del año y uno de los caracteres humanos, según la siguiente serie:

Aire	Primavera	Sanguíneo
Fuego	Verano	Colérico
Tierra	Otoño	Melancólico
Agua	Invierno	Flemático

Pero lo más importante desde la perspectiva aquí desarrollada es la circularidad entre los distintos elementos, estaciones y caracteres que se van transformando unos en otros en el decurso temporal. De hecho, y en parte debido a este grabado que reproduzco en la versión del incunable de Augsburgo de 1472, el libro fue conocido en la Edad Media como *Liber rotarum*. El tiempo hace girar todas las cosas, transformándolas unas en otras.

[8] Véase el desarrollo de esta comparación entre el individuo y la totalidad del universo en el libro de F. Rico *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza Editorial, 1986.



Figura 14. Macrocosmos y microcosmos. Xilografía. Isidoro de Sevilla, *De natura rerum*. Incunable de Augsburgo, 1472

Este sentido de rotación dominado por el tiempo se transmite también a la larga tradición iconográfica de la diosa Fortuna. Ésta no es concebida sólo como explicación del azar y del cambio del poder y de las riquezas materiales, sino que también tiene una vertiente ligada al tiempo. En efecto, en muchos textos y grabados aparece la Fortuna como diosa del tiempo o también, a veces, confundida con la Ocasión como divinidad del momento propicio. El clásico estudio de Howard R. Patch *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*[9] nos recuerda el parentesco entre Fortuna y Tiem-

[9] Nueva York, Octagon Books, 1974, especialmente pp. 115 y ss.

po, quienes frecuentemente aparecen asociados y son nombrados juntos. La Fortuna hace el trabajo del Tiempo y en algunos grabados tiene un reloj de arena, una guadaña o juega a los dados con el padre Tiempo para poner punto final a una vida humana. Como botón de muestra de esta relación entre una concepción circular de las edades el hombre, dominadas por la Fortuna y el Tiempo, quiero señalar aquí el grabado de la figura 15, en el que aparecen las distintas edades de la vida humana en la Rueda de la Fortuna. Del nacimiento a la muerte, las diversas edades están sujetas al arbitrio de la ciega Fortuna, que las hace moverse en su rueda.

De una manera similar, la concepción cíclica de las edades del hombre domina la cultura del Barroco europeo. Por poner sólo dos ejemplos, nos encontramos en Gracián con una comparación sistemática entre las siete edades de los seres humanos y los siete planetas, de forma que cada edad está dominada por uno de los planetas y el ciclo de la vida se cierra con la vuelta a una segunda infancia, de manera que «acaba el tiempo en círculo, mordiéndose la cola la serpiente; ingenioso jeroglífico de la rueda de la vida humana» [10]. En segundo lugar, Shakespeare, en su especial visión del *theatrum mundi*, compara el mundo entero con un escenario en el que todos los hombres no son sino actores que tienen sus entradas y salidas, representando durante su vida muchos papeles y siendo sus actos siete edades. Y la descripción de estas siete edades, que comienza con el nacimiento, culmina con el cierre del círculo y la concepción de la vejez como una nueva infancia [11].

Ciertamente se podrían ampliar en la literatura y en la iconografía los ejemplos de las edades del hombre, concebidas bien como círculo, bien como escalera de ascenso y descenso. Lo que simplemente querría sugerir aquí es la conveniencia de un análisis sociológico de los contextos culturales en que se producen estas conceptualizaciones, imágenes gráficas y literarias, así como del

[10] B. Gracián, *El criticón*, crisis X.

[11] Cfr. Shakespeare, *As you like it*, acto II, escena 7. Véase el capítulo sobre el *theatrum mundi*.



Figura 15. La Rueda de la Vida movida por la Fortuna. *Losbuch* alemán, Augsburgo, 1461. Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, MS. germ. 312, fol. 98

porqué de las divisiones de las edades en cuatro, siete, nueve o diez. Desde luego que no es nunca casual el número de las edades. Por de pronto, el cuatro hace referencia a los elementos primigenios señalados anteriormente, así como a las cuatro figuras con que se suele representar tradicionalmente la Rueda de la Fortuna. Y el siete, aparte de ser el número bíblico por excelencia, se refiere a una cosmovisión en la que las edades del hombre dependen de la influencia ejercida por los planetas.

La Flecha del Tiempo

Otra representación iconográfica muy corriente durante bastantes siglos fue la de la escalera. En ella ascienden las distintas edades desde la cuna hasta la madurez para descender a continuación los peldaños de la Escalera de la Vida hasta llegar a la tumba. Aquí he elegido esta versión debida a Jörg Breu y realizada en 1530 y en la que a cada una de las edades que ascienden o descienden en la Escalera de la Vida le corresponde un animal, según una idea ampliamente difundida en la tradición medieval. Debajo de la Escalera puede verse una versión del Juicio final en la que Jesucristo aparece como juez en todo su esplendor para separar a los justos de los pecadores, conduciendo a unos al paraíso y a otros a la condenación eterna. Lo que añade el grabado de Jörg Breu a otros similares, tanto anteriores como posteriores, es la figura que domina toda la estudiada composición: la muerte arrojando la Flecha del Tiempo (figura 16).

El reloj barroco

A lo largo del Renacimiento se desarrolla poco a poco hasta culminar en la época del Barroco una concepción metafórica de la política que supone una cierta novedad frente a otras metáforas más antiguas. Me refiero a la idea del tiempo y especialmente de sus instrumentos de medida como representaciones más o menos complejas



Figura 16. Jörg Breu, 1530. La Escalera de la Vida dominada por la Flecha del Tiempo

del poder, de la autoridad cada vez más centralizada. Cabría establecer una correlación entre el proceso histórico de construcción del Estado moderno y la utilización cada vez más precisa de la metáfora del reloj hasta convertirse en una compleja alegoría en la que cada parte del gobierno y del Estado es comparada sistemáticamente con los elementos del reloj barroco. Y aunque este desarrollo se refiere de una manera especial al reloj mecánico, también es necesario tener en cuenta que esta metáfora del poder se desarrolla también en otras dos direcciones: el reloj de arena y el reloj de sol.

Los tres tipos de relojes —curiosamente un cuarto tipo, la clepsidra o reloj de agua, tan importante en épocas anteriores [12], desaparece

[12] Sobre los orígenes, desarrollo y utilización del reloj de agua a través de la historia, puede verse el libro de D. R. Hill *Arabic Water-Clocks*, University of Aleppo, Institute for the History of Arabic Science, Aleppo, Siria, 1981.

casi por completo en la imaginería barroca— son objeto no sólo de los tratadistas políticos o morales, sino que se encuentran muy presentes en la pintura y en la poesía del momento. Por señalar sólo un ejemplo quisiera referirme a Quevedo, en quien el tiempo, la melancolía, el desengaño y la muerte desempeñan un papel tan central. Y no voy a citar versos de sus sonetos más famosos, como el Salmo XVII («Miré los muros de la patria mía...») o el maravilloso terceto final del titulado «Amor constante más allá de la muerte», sino que me voy a ocupar sólo y muy brevemente de sus poemas dedicados a los relojes.

En su poema al reloj de arena, protesta Quevedo contra la obsesión de medir las horas que notifican con su paso los términos forzosos de la muerte, imagina un reloj imposible con un vaso capaz de contener todas las arenas de la playa y repite una vez más que la llama atrevida que Amor hace arder en sus venas («menos de sangre que de fuego llenas») le apresura la muerte, abreviándole el camino de la vida, que no consiste más que en dar vueltas a la negra sepultura. Y termina diciendo al reloj de arena:

> Bien sé que soy aliento fugitivo;
> ya sé, ya temo, ya también espero
> que he de ser polvo, como tú, si muero,
> y que soy vidro, como tú, si vivo [13].

El poema al «Reloj de campanilla» comienza siendo un canto a la industriosa mano que ha sido capaz de dar vida al metal, organizando el movimiento de las ruedas que cuentan los pasos al sol y las horas al día. La campana del reloj mecánico nos advierte sonoramente del paso del tiempo, y hemos de escuchar su intención y su sonido:

> La hora irrevocable que dio, llora;
> prevén la que ha de dar; y la que cuentas,
> lógrala bien, que en una misma hora
> te creces y te ausentas [14].

[13] F. de Quevedo, «El reloj de arena»; cito por la edición de las *Obras completas* debida a J. M. Blecua, vol. I, Barcelona, Planeta, 1963, p. 120.
[14] *Ibídem*, p. 121.

En cuanto al «Reloj de sol» sólo quiero recordar el juego constante de Quevedo entre la sombra proyectada por el *gnomon* —o indicador del tiempo— y la muerte, siempre presente en cada una de las horas y de los números que las representan:

> No cuentes por sus líneas solamente
> las horas, sino lógrelas tu mente,
> pues en él recordada,
> ves tu muerte en tu vida retratada,
> cuando tú, que eres sombra,
> pues la santa verdad ansí te nombra,
> como la sombra suya, peregrino,
> desde un número en otro tu camino
> corres, y pasajero,
> te aguarda sombra el número postrero [15].

Quevedo insiste una y otra vez en el *topos* barroco de la caducidad de la vida, del tiempo que huye o vuela, las ruinas de la arquitectura, del poder o del propio cuerpo, el desengaño, la constante presencia de la muerte y la destrucción, que el nacer es ya morir, adelantándose en siglos, al igual que tantos autores de aquella época, a las formulaciones que un pastor del ser contemporáneo nuestro presentó como originales.

Pero tal vez donde Quevedo da una vuelta de tuerca al patetismo es en los poemas dedicados al reloj de arena hecho con las cenizas del amante. Y esto en dos versiones a cual más trágica: la del amor y la del desdén. En el soneto dedicado *A las cenizas de un amante puestas en un reloj*, el verso final de aquel otro soneto «polvo serán, mas polvo enamorado» se ha transformado aquí de manera patética en la eternización del sentimiento amoroso, pero también en su no menos eterna frustración al no poder contemplar del ser amado más que las cenizas cayendo de una ampolla del reloj a la otra y midiendo, a la vez, trágicamente el tiempo. Por

[15] *Ibídem*, pp. 122-123.

otro lado, el amor se transforma en sentimiento de desdén y crueldad constante en el poema de Quevedo dedicado a las cenizas de un amante que en un reloj de vidrio servían de arena a Floris, la mujer que le había abrasado, matado con su desdén y eternizado su penar en el permanente caer de las cenizas de una parte a la otra del reloj [16].

Pero dejemos de lado la poesía de Quevedo y vayamos a la filosofía política, en la que también los tres tipos de relojes son utilizados como metáforas y desempeñan un papel importante en la argumentación. El reloj de arena representa la caducidad de la vida política; el reloj de sol, la subordinación de la política a la religión o a los mandamientos «del Sol de Justicia, que es nuestro Dios»; y por último, el reloj mecánico se convierte en una de las alegorías más elaboradas del Estado barroco.

El reloj de arena o la caducidad del poder

Entre todos los tratadistas barrocos posiblemente sea don Diego de Saavedra Fajardo quien mejor haya desarrollado la idea de la caducidad del poder y de la fuerza de la muerte que iguala al príncipe con los demás seres humanos. Sus *Empresas políticas*, concebidas bajo la metáfora tan barroca del *theatrum mundi*, se abren con la entrada del príncipe en el teatro de la vida y se cierran con la muerte. Si la primera empresa hace mención de que el valor nace y no se adquiere, comparando al príncipe en la cuna con Hércules despedazando las culebras (*Hinc labor et virtus* [Desde la cuna dé señas de sí el valor]), la última se cierra con la consta-

[16] El tema de los relojes de arena con las cenizas del amante muerto es relativamente frecuente en nuestro Barroco. Además de Quevedo, López de Zárate y Francisco de la Torre trabajan este asunto, que no era una invención poética, sino que también se daba en la realidad. Desde una perspectiva diferente se ha referido Carlos Thiebaut recientemente a este mismo tópico en su artículo «Cervantes o la melancolía. (Sobre algunas ideas de Walter Benjamin)», en C. Kerik (ed.), *En torno a Walter Benjamin*, México, D. F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1993, pp. 227-258.

tación de la fragilidad del príncipe, hecho de barro como el resto de los mortales. Saavedra desconocía de qué manera iban a hacerse realidad sus palabras, pues el príncipe Baltasar Carlos, destinatario de su esforzada obra, moriría en 1646, seis años después de la primera edición de las Empresas y sin que éstas le hubieran podido educar en la *Idea de un Príncipe político cristiano*, que es como reza el subtítulo del libro. La idea de la inutilidad del esfuerzo de escribir las Empresas va de la mano con la obsesión barroca por la caducidad de la vida y la brevísima cláusula de tiempo que se abre con el nacimiento y culmina rápidamente en la muerte. No me resisto a citar extensamente el comienzo de la última Empresa:

> Grandes varones trabajaron con la especulación y experiencia en formar la idea de un príncipe perfeto. Siglos cuesta el labrar esta porcelana real, este vaso espléndido de tierra, no menos quebradizo que los demás, y más achacoso que todos, principalmente cuando el alfaharero es de la escuela de Maquiavelo, de donde todos salen torcidos y de poca duración, como fue el que puso por modelo de los demás. La fatiga destas Empresas se ha ocupado en realzar esta púrpura, cuyos polvos de grana vuelve ceniza breve espacio de tiempo. Por la cuna empezaron, y acaban en la tumba. Éstas son el paréntesis de la vida, que incluye una brevísima cláusula de tiempo. No sé cuál es más feliz hora, o aquella en que se abren los ojos al día de la vida, o esta en que se cierran a la noche de la muerte, porque la una es principio y la otra fin de los trabajos [17].

Y la bella prosa de Saavedra, ejemplo como pocas del tópico de la época *ut pictura poesis*, se convierte en poesía en el colofón de la obra y, bajo el grabado que representa los ultrajes de la muerte (figura 17), escribe el siguiente soneto:

[17] D. de Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, edición, introducción y notas de F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988, pp. 673-674.

Este mortal despojo, oh caminante,
Triste horror de la muerte, en quien la araña
Hilos anuda y la inocencia engaña,
Que a romper lo sutil no fue bastante,
Coronado se vio, se vio triunfante
Con los trofeos de una y otra hazaña.
Favor su risa fue, terror su saña,
Atento el orbe a su real semblante.
Donde antes la soberbia, dando leyes
A la paz y a la guerra, presidía,
Se prenden hoy los viles animales.
¿Qué os arrogáis, ¡oh príncipes!, ¡oh reyes!,
Si en los ultrajes de la muerte fría
Comunes sois con los demás mortales? [18]

En el cuerpo de la empresa están representadas la calavera en la que el tiempo ha construido ya una telaraña, las ruinas en las que crece la maleza, las columnas partidas, la corona real y el cetro por los suelos como símbolos de los ultrajes de la muerte fría que iguala a los poderosos con el resto de los seres humanos. Y en la orla, presidiéndolo todo, otra calavera, las alas del tiempo y dos relojes de arena colocados de forma simétrica y en los que la arena ha terminado ya su aparentemente lento desgranar.

También en la Empresa 28 aparece una representación del reloj de arena, si bien en un contexto completamente diferente. Aquí se trata de argumentar a favor de una visión histórica de los problemas políticos. Saavedra recupera la antigua idea de la historia como maestra de la vida y recomienda al príncipe su estudio, pues la experiencia del pasado ha de servir para dirigir el presente y encarar el futuro. Es necesario volver los ojos al pasado y aprender de los libros de historia, que son una representación de las edades del mundo y una manera de revivir los días de nuestros antepasados, extrayendo lecciones de sus errores. Pero es mejor dejar que la prosa barroca de Saavedra nos exprese directamente la riqueza de sus metáforas:

[18] *Ibídem*, p. 683.



Figura 17. *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

> Gran maestro de príncipes es el tiempo. Hospitales son los siglos pasados, donde la política hace anatomía de los cadáveres de las repúblicas y monarquías que florecieron, para curar mejor las presentes. Cartas son de marear, en que con ajenas borrascas o prósperas navegaciones están reconocidas las riberas, fondeados los golfos, descubiertas las secas, advertidos los escollos, y señalados los rumbos del reinar [19].

Difícilmente podremos encontrar en un texto tan breve como éste la conjunción de tres metáforas fundamentales de la política: el tiempo como maestro, la idea del cuerpo político en esta versión anatómico-forense y la imagen de la nave del Estado sorteando los escollos de un mar embravecido. La metáfora marina está presente de una manera constante en Saavedra, quien un poco más arriba

[19] *Ibídem*, p. 187.

había escrito que la prudencia es el áncora de los Estados y la aguja de marear del príncipe.

Precisamente a la prudencia política —que ha de consultar con los tiempos pasados, presentes y futuros antes de tomar una decisión— está dedicada esta empresa, cuyo cuerpo podemos ver en la figura 18.

Y dejemos hablar de nuevo directamente a Saavedra para desentrañar el significado del grabado:

> Consta esta virtud de la prudencia de muchas partes, las cuales se reducen a tres: memoria de lo pasado, inteligencia de lo presente y providencia de lo futuro. Todos estos tiempos significa esta empresa en la serpiente, símbolo de la prudencia, revuelta al ceptro sobre el reloj de arena, que es el tiempo presente que corre, mirándose en los dos espejos del tiempo pasado y del futuro, y por mote aquel verso de Homero, traducido de Virgilio, que contiene los tres:
>
> *Quae sint, quae fuerint, quae mox ventura trahantur.*
>
> A los cuales mirándose la prudencia compone sus acciones [20].

Dicho sea de paso, prevalece en Saavedra una concepción circular del tiempo, en la que si conocemos el pasado y presente, conoceremos también el futuro, pues no hay nada nuevo bajo el sol: lo que es, fue; y lo que fue, será. Por debajo de todos los cambios hay un convencimiento de que las situaciones se repiten una y otra vez. Cambian los individuos, pero no las escenas del gran teatro del mundo, ya que las costumbres y los estilos permanecen [21]. Pero esto necesita matizaciones, y, de hecho, Saavedra, en la siguiente empresa, insiste en la necesidad de innovar, pues no todas las novedades son peligrosas, y además, las costumbres más antiguas fueron nuevas en algún momento. De todas formas el conocimiento del futuro está reservado a la divinidad, y la prudencia humana sólo puede conjeturar y no adivinar la incertidumbre de los casos. Precisamente porque el futuro no está escrito de antemano, tiene que ser la política tan recatada en sus resoluciones.

[20] *Ibídem*, p. 186.
[21] Cfr. *ibídem*, p. 188.

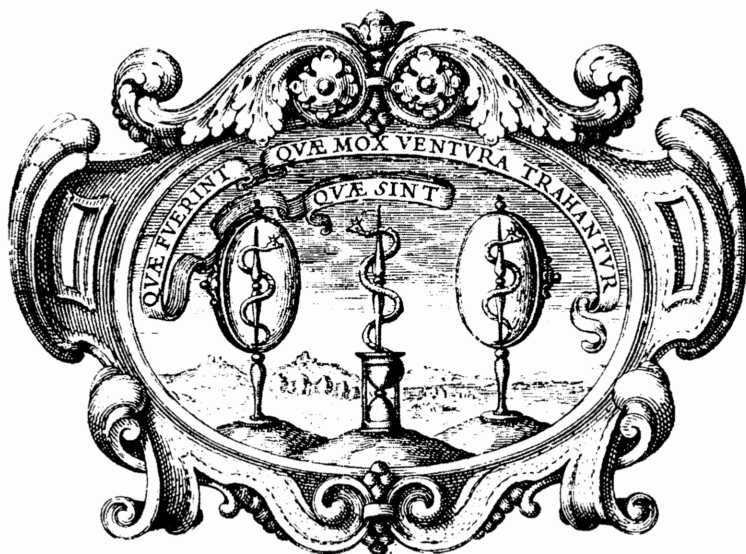


Figura 18. Empresa 28, *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo

La misma idea de la Rueda del Tiempo se repite en otra clave diferente cuando habla Saavedra del círculo que describen las formas de gobierno: la monarquía degenera en aristocracia y ésta en democracia; la degeneración de la democracia nos hace volver otra vez al punto de partida con una nueva versión de la monarquía [22].

El reloj de sol, símbolo de la autoridad suprema

En las *Empresas morales* de D. Juan de Borja nos encontramos con una de las mejores expresiones del doble simbolismo del reloj en

[22] Resulta evidente que Saavedra no es original en este planteamiento, sino que repite viejas ideas que podemos encontrar ya en la Grecia clásica. Para el círculo descrito por las formas de gobierno, véase *ibídem*, pp. 426-427.

el mismo grabado: el reloj mecánico como símbolo del gobierno y del Estado en sus tendencias centralizadoras y autoritarias, por un lado, y la subordinación de este gobierno terrenal a la voluntad divina, representada por el reloj de sol al que se han de ajustar las horas y las tareas del buen gobierno, por otro. Este libro de Empresas, publicado por primera vez en 1581, fue relativamente conocido en Europa a través de dos traducciones, una latina y otra alemana, y tuvo una reedición en 1680, sacada a luz por Francisco de Borja, nieto del autor, y dedicada al rey Carlos II, el último de la ya decadente casa de Austria en España. El autor fue hijo de aquel duque de Gandía que sería conocido más tarde como san Francisco de Borja; debió de crecer un tanto impresionado por la conversión religiosa de su padre, que, según la tradición, tuvo lugar al destapar el féretro y tener que reconocer y dar fe pública de que el cadáver ya descompuesto de la emperatriz Isabel que él trasladaba para su entierro en la Capilla de los Reyes de la catedral de Granada era el mismo que le había sido encomendado 16 días antes en Toledo, un primero de mayo de 1539. Como es bien sabido, la leyenda atribuye a este duque de Gandía la famosa frase que resume el desengaño ante la caducidad de las cosas de este mundo y su conversión religiosa: «Nunca más serviré a señor que se me pueda morir». Sea cierta o no la frase, señala una actitud ante la vida de la que ciertamente participa el autor de las *Empresas morales.*

Pidiendo de antemano disculpas por la extensión de la cita, transcribo en su integridad el texto de la empresa titulada *Si a Supremo dirigatur*, en el que queda bien patente la subordinación del gobierno humano al divino, de la misma manera que el reloj mecánico del gobierno ha de ser puesto en hora con el soberano «Sol de Justicia, que es nuestro Dios» (figura 19):

> Gran semejanza tiene el Reloj con el buen gobierno de la República. El Reloj se mueve con dos pesas; la República se sustenta con dos partes, que son premio y castigo. El Reloj se compone de ruedas grandes y pequeñas; el gobierno con Ministros grandes y pequeños que ayu-

dan a gobernar al Príncipe. El Reloj, si anda bien concertado, ha de andar a la par la muestra y el dar las horas; en el buen gobierno han de andar a la par el decir y el hacer. El Reloj no ha de andar trasero; el buen gobierno consiste en no tardar en hacer lo que conviene, so pena de perderse todo. El Reloj, para ser bueno, ha de ser justo; tal ha de ser el gobierno. El Reloj, no ha de pararse, ni los negocios han de dejar de hacer su curso. El Reloj ha de hacer las horas iguales; la desigualdad en el gobierno, es su perdición. El Reloj, aunque de todo ande bien concertado, si no estuviere puesto con el Sol, no será de provecho; de la misma manera, por muy bueno que parezca el gobierno, si no siguiere al Sol de Justicia, que es nuestro Dios, y a su Ley y mandamientos, de ningún provecho será; pero si le siguiéremos, como a soberano Reloj, para gobernar por él nuestras acciones, él nos ayudará para que cada uno se acierte a gobernar a sí mismo y a lo que estuviere a su cargo[23].

La misma idea del reloj de sol que ha de corregir al reloj mecánico aparece en el libro de *Empresas sacras* de Núñez de Cepeda, libro dedicado a «estampar avisos a los prelados y príncipes de la Iglesia». Paralelamente a los emblemas y empresas políticos se desarrolla toda una pedagogía del poder espiritual para la construcción del buen príncipe de la Iglesia, concebido a imagen del «buen pastor». En la Empresa XV de dicho libro, bajo el lema *Regit et corrigit* (Rige y corrige), aparece la comparación metafórica del obispo con el reloj mecánico o «reloj de ruedas», de quien pende el gobierno de las acciones humanas. Pero como todo «reloj de ruedas» se desajusta debido a su incesante actividad («Por más afinados que el reloj de ruedas tenga sus movimientos, con facilidad lo destemplan los temporales: ya lo apresura el demasiado calor, ya lo atrasa el frío»), necesita tener a la vista el reloj de sol, que le muestre y ayude a corregir sus errores. De la misma manera el obispo y el príncipe necesi-

[23] Juan de Borja, *Empresas morales*, 1.ª edición hecha en Praga, Jorge Nigrin, 1581. Sigo la edición facsímil de C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981, p. 398. Bravo-Villasante realiza su edición a partir de la del doctor don Francisco de Borja, nieto del autor, sacada a la luz en Bruselas, en la imprenta de Francisco Foppens, el año de 1680. He actualizado la grafía y la puntuación del texto.



Figura 19. «Si a Supremo dirigatur», *Empresas morales* de Juan de Borja

tan quien les diga la verdad, ya que ésta suele ser un bien escaso en los palacios, donde triunfa la lisonja, la adulación y la mentira. En el grabado o cuerpo de la empresa se puede ver un reloj mecánico de pared en primer término, y al fondo un reloj de sol que tiene como misión regir y corregir al primero. De la misma manera, el príncipe de la Iglesia —y por extensión el príncipe civil— debe ser corregido por alguien que le diga la verdad:

> Es el prelado reloj de la república, que se gobierna por sus avisos, y aunque viva muy sobre sí, está expuesto a que el hielo de la flojedad lo retarde, o el calor de la demasiada actividad lo precipite. Por eso convendrá tenga persona a su lado que le amoneste de excesos y descuidos [24].

En Saavedra se repiten algunas expresiones parecidas, como el «divino Sol de Justicia» que presta sus rayos a los príncipes para el recto gobierno temporal de los Estados. Asimismo, concibe al príncipe como «un reloj universal de sus Estados, los cuales penden del movimiento de sus palabras» [25]. Pero lo que me interesa aquí recordar es que también utiliza la metáfora del «reloj de sol» referida en este caso al príncipe y no a la divinidad. Así, cuando señala la importancia de que sea la mano del príncipe la que haga públicas las resoluciones y las mercedes aprobadas previamente por los diversos Consejos, «sin permitir que, como relox de sol, las muestren sus sombras (por sombras entiendo los ministros y validos) y que primero las publiquen, atribuyéndolas a ellos» [26]. Claro está que esto sólo debe ocurrir así cuando las resoluciones sean favorables, ya que en caso contrario, el consejo de Saavedra es bien claro: «Las resoluciones ásperas, o las sentencias penales pasen por la mano de los ministros, y encubra la suya el príncipe. Caiga sobre ellos la aversión y el odio natural al rigor y a la pena y no sobre él». Maquiavelismo y antimaquiavelismo se dan la mano en Saavedra, al igual que en tantos otros autores.

[24] Núñez de Cepeda, *Empresas sacras*, edición de R. García Mahíques y prólogo de S. Sebastián, Madrid, Tuero, 1988, p. 78.
[25] Saavedra Fajardo, *op. cit.*, p. 83. La alegoría del «reloj de príncipes» estuvo bastante extendida en el siglo XVII español y dio título a diversos libros de educación de príncipes, el más conocido de los cuales fue el de Antonio de Guevara, *Libro Aureo del gran emperador Marco Aurelio, con el Relox de Príncipes*. De manera explícita, la intención principal de Antonio de Guevara no fue traducir a Marco Aurelio, sino «hacer un relox de Príncipes, por el cual se guiase todo el pueblo christiano».
[26] *Ibídem*, p. 389.

El reloj mecánico, alegoría del Estado absoluto

Hubo una época en la que el reloj mecánico sobrepasó con creces su limitada función de medir el tiempo y llegó a simbolizar todas las esferas de la vida y de la muerte: el cuerpo humano individual, el cuerpo social y político, el amor, la sabiduría, la temperancia como principal de las virtudes, el desengaño, la devoción religiosa, el universo en su conjunto, todo fue explicado por analogía con el reloj. Incluso Dios fue conceptualizado como el gran relojero que había construido y mantenía el correcto funcionamiento del firmamento, del movimiento de los planetas, como si de una inmensa obra de relojería se tratase. Hoy, cuando los relojes se han convertido para nosotros en objetos tan cotidianos, nos resulta difícil comprender aquella auténtica pasión conceptualizadora que obligaba a entender todo el universo desde la compleja maquinaria de un reloj. Y, sin embargo, es necesario penetrar en el significado de las imágenes, metáforas, símbolos y alegorías del Barroco si queremos profundizar en el sentido de la época, de sus concepciones mecanicistas y deterministas, aplicadas también, aunque no de modo exclusivo, claro está, al campo del pensamiento político.

En diversas obras ha estudiado Otto Mayr [27] el surgimiento, desarrollo, auge, declive y desaparición de la metáfora del reloj aplicada a las más diversas esferas de la vida, pero principalmente en los ámbitos de la filosofía mecanicista de la naturaleza y de la filosofía política: la concepción del universo en su conjunto como un reloj se corresponde en el tiempo con la idea mecanicista del Estado moderno como una gran maquinaria centralizada hecha de engranajes y ruedas que tienen que funcionar al unísono para marcar acompasadamente las horas. Ante la imposibilidad de seguir

[27] Cfr. O. Mayr, *Authority, Liberty, and Automatic Machinery in Early Modern Europe*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1986, y el artículo del mismo autor «A Mechanical Symbol for an Authoritarian World», en K. Maurice y O. Mayr, *The Clockwork Universe. German Clocks and Automata, 1560-1650*, Nueva York, Neale Watson Academic Publications, 1980, pp. 1-8.

aquí más pormenorizadamente la evolución de la metáfora de la máquina política o del Estado concebido como un autómata y comparado con el reloj mecánico, me limitaré a recordar que Thomas Hobbes utilizó la metáfora del reloj en dos de sus principales obras, en *De cive* (1642) y en la Introducción al *Leviatán* (1651), como elemento de explicación de su filosofía mecanicista aplicada al campo de la política. Pero me interesa más centrarme en el Barroco español y, en concreto, en Saavedra Fajardo, pues no en vano éste se adelantó a Hobbes en la comparación entre el reloj mecánico y el Estado barroco, así como en el uso de muchos otros recursos de la retórica política.

En sus *Empresas políticas* (1640), utiliza Saavedra de una manera explícita la alegoría barroca del reloj mecánico para explicar las relaciones entre el príncipe y sus consejeros y ministros. La Empresa 57 lleva en su cuerpo el grabado de un reloj mecánico, reloj que va cambiando de aspecto en las distintas ediciones de la obra, pero que siempre se mantiene constante para explicar que los consejeros, secretarios y ministros han de ser las ruedas del reloj del gobierno y no la mano. Este papel de mano del reloj que señala las horas está reservado al príncipe (figura 12, al comienzo de este capítulo):

> Obran en el relox las ruedas con tan mudo y oculto silencio que ni se ven ni se oyen. Y, aunque dellas pende todo el artificio, no le atribuyen a sí, antes consultan a la mano su movimiento, y ella sola distingue y señala las horas, mostrándose al pueblo autora de sus puntos. Este concierto y correspondencia se ha de hallar entre el príncipe y sus consejeros[28].

La relación entre los consejeros y el príncipe es bastante compleja. Pero lo que resulta claro para Saavedra es quién debe utilizar a quién, dónde reside la autoridad, quién debe saber mandar y contradecir, dando movimiento a toda la máquina del poder:

[28] Saavedra Fajardo, *op. cit.*, p. 385.

> Y así, no solamente ha de ser el príncipe mano en el relox del gobierno, sino también volante que dé el tiempo al movimiento de las ruedas, dependiendo dél todo el artificio de los negocios [29].

Pero al mismo tiempo, resulta imposible que el príncipe atienda personalmente todos los asuntos de gobierno y es necesario que nombre jueces, consejeros, ministros o presidentes, a los que ha de dejar obrar («No asiste al artificio de las ruedas la mano del relox, sino las deja obrar y va señalando sus movimientos» [30]). Los consejos de Saavedra se dirigen especialmente a que el príncipe controle a sus ministros, los utilice de manera que sean ellos y no él quien aparezca ante el pueblo como responsable de los errores o de las resoluciones ásperas, escudriñe el comportamiento de sus consejeros, asista sin ser visto a las deliberaciones de los jueces desde alguna parte oculta del tribunal [31] o lleve un libro de gobierno con los aciertos y errores de sus ministros tanto en la paz como en la guerra, pues no ha de desdeñar el príncipe la posibilidad de leer en un libro abreviado el cuerpo de su imperio, reconociendo en él, como en un pequeño mapa, todas las partes de que consta. La finalidad explícita de estas advertencias al príncipe se dirige a conseguir que la mano del reloj no sea gobernada por otras ruedas.

En este contexto pronuncia Saavedra una de sus apologías más importantes del buen gobierno de la monarquía española, apología que ha de ser entendida en el contexto de las advertencias al joven príncipe para que conserve y potencie el trabajo de todos los Consejos, en coherencia con otras empresas en las que señala la necesidad de que se forme un Consejo general o Cortes con dos consejeros de cada uno de los consejos y dos diputados de cada una de las provincias de la monarquía para tratar de conser-

[29] *Ibídem*, p. 187.

[30] *Ibídem*, p. 390.

[31] Para este fin se encuentran, según Saavedra, todos los tribunales «dentro del palacio real de Madrid. Y en las salas donde se hacen hay ventanas, a las cuales sin ser visto se suele asomar Su Majestad» (*ibídem*, p. 392).

varla y darle nueva vida. En este sentido, a pesar de que el rey ha de ser la mano del reloj que indique la hora y la dirección de los asuntos de gobierno, también es importante señalar el papel de las instituciones representativas como límite de la acción del monarca. De hecho, Saavedra también plantea, como otros tratadistas de la época, la espinosa cuestión del derecho de resistencia del pueblo frente al mal príncipe, y reconoce este derecho de resistencia, si bien no a los individuos aislados o yuxtapuestos en masas informes, sino corporativamente a «toda la república universal congregada en Cortes» [32]. Pero volvamos a la apología señalada, pues en ella aparece de nuevo la analogía del reloj aplicada al buen gobierno:

> Este concierto y armonía del relox, y la correspondencia de sus ruedas con la mano que señala las horas, se ve observado en el gobierno de la monarquía de España, fundado con tanto juicio, que los reinos y provincias que desunió la naturaleza los une la prudencia. Todas tienen en Madrid un Consejo particular: el de Castilla, de Aragón, de Portugal, de Italia, de las Indias y de Flandes. A los cuales preside uno. Allí se consultan todos los negocios de justicia y gracia tocantes a cada uno de los reinos o provincias. Suben al rey estas consultas, y resuelve lo que juzga más conveniente. De suerte que son estos Consejos las ruedas. Su Majestad, la mano [33].

La metáfora del reloj aplicada al Estado trasciende la época del Barroco, si bien hay que establecer una diferencia muy clara entre el pensamiento político inglés y el continental. Siguiendo el análisis de Otto Mayr, se puede afirmar que nuevos aires de libertad soplan en Gran Bretaña, y como consecuencia la metáfora del reloj tiende a desaparecer o se hace mucho más rara, o se utiliza en una dirección antimecanicista. El pensamiento liberal

[32] Véase el análisis de J. A. Maravall «Saavedra Fajardo: moral de acomodación y carácter conflictivo de la libertad», en su libro *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera. Siglo* XVII, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975, pp. 161-196.
[33] Saavedra Fajardo, *op. cit.*, p. 392.

ascendente sustituirá de manera gradual la imagen del reloj, en nombre de la libertad, por una imaginería política en la que el balance, el equilibrio y la autorregulación se convierten en conceptos centrales. Por el contrario, en el continente la imagen del reloj aplicada al Estado pervive durante mucho más tiempo, en la tradición que había sido establecida durante el siglo XVII. Así, por poner sólo dos ejemplos, en el caso de Alemania cabe citar al rey ilustrado Federico II de Prusia en el siglo XVIII y a Otto von Bismarck, el Canciller de Hierro, en el siglo XIX. Aquí la tradición metafórica del Estado como reloj mecánico perdura todavía doscientos años más tarde y llega casi a los umbrales de nuestra época.

La teoría del absolutismo ilustrado puede ser caracterizada como una teoría mecanicista del gobierno. Así, por ejemplo, Federico II el Grande de Prusia compartió una visión determinista en diversos campos de la filosofía: partidario del determinismo frente al libre albedrío, repitió la vieja metáfora de Leibniz según la cual Dios no sería mejor que un relojero incompetente si su creación estuviera sujeta al azar; defensor de La Mettrie y de su concepción del cuerpo humano como una máquina, no es de extrañar que en el campo de la política continuara coherentemente con la metáfora del reloj. Cuerpo político y reloj son imágenes que acompañan a Federico II durante casi toda su vida. Ya las había introducido a los veinticuatro años al escribir en 1736 sus *Consideraciones sobre la situación actual del cuerpo político en Europa*, y se mantienen hasta sus *Ensayos sobre la forma de gobierno*, redactados en 1781. Según señala acertadamente Otto Mayr:

> Las dos analogías del reloj y del cuerpo expresaban dos principios diferentes, ambos esenciales para la concepción que Federico II tenía del Estado. Por un lado, la analogía del cuerpo, que comparaba al príncipe con la cabeza o con el corazón, servía para defender el lugar central y supremo del príncipe en la jerarquía del Estado. La analogía del reloj, por otro lado, expresaba el ideal de un Estado en el que todos los problemas, ahora y en el futuro, podían ser resueltos por mecanismos

administrativos adecuados que debían ser programados con antelación para enfrentarse con cualquier eventualidad[34].

No le faltaba razón a Goethe cuando, después de una visita a Berlín, describe en una de sus cartas a Frau von Stein la admiración que despierta en él el sonido armonioso de las grandes instituciones políticas creadas y puestas en movimiento por la vieja gran rueda que es el rey Federico II, quien con su actividad es capaz de poner en movimiento el gran reloj del Estado.

Si la metáfora fue utilizada por autores tan centrales en Alemania, no es de extrañar que siguiera su curso hasta muchos años más tarde. Bismarck da una vuelta de tuerca más a la imaginería autoritaria y se refiere de una manera constante a la maquinaria del Estado, concibiéndose a sí mismo como un gran relojero cuya misión consiste en marcar el ritmo de la actividad del gobierno al mismo tiempo que pone en hora las dos cámaras del parlamento[35].

No quisiera terminar este capítulo con el amargo sabor de boca que pudiera haber producido la cita de tantos textos barrocos en los que la caducidad del tiempo, el desengaño, el pesimismo antropológico y la muerte se encuentran presentes de una manera trágica, cuando no patética. Así pues, concluiré en clave positiva —como si de un contrapunto musical se tratara frente al pesimismo barroco— con palabras de Schiller plenas del mejor optimismo dieciochesco. En unos versos de su *Himno a la Alegría*, pertenecientes a una de las estrofas que no fueron elegidas por Beethoven para los coros de la novena sinfonía, eleva Schiller la metáfora del reloj a un plano superior, concibiendo ya no el Estado sino todo el universo en su conjunto como un gigantesco reloj movido por la alegría:

[34] O. Mayr, *Authority, Liberty, and Automatic Machinery in Early Modern Europe*, ed. cit., p. 109.

[35] Sobre la metáfora de la máquina y del reloj en Bismarck, véanse las páginas 556-559 del libro de D. Peil *Untersuchungen zur Staats— und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart*, Múnich, Fink, 1983. Cfr. también la figura 17 de este mismo libro en la que aparece una caricatura del Canciller de Hierro como gran relojero poniendo en hora al Reichstag y al Landtag.

Freude heisst die starke Feder
in der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
in den grossen Weltenuhr[36].

[36] Alegría se llama el potente resorte / de la eterna naturaleza. / Alegría, Alegría mueve las ruedas / del gran reloj del universo.
Agradezco al libro de A. Demandt (*Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken,* Múnich, Beck, 1978, p. 162) que me haya recordado los versos de Schiller.

CAPÍTULO 6

KANT: *LA PAZ PERPETUA* EN SUS METÁFORAS



Figura 20. Kant

La reciente celebración de los doscientos años del alegato de Kant en favor de la paz perpetua ha dado lugar a varias publicaciones. Entre nosotros la más importante es la que recoge los trabajos presentados en un seminario del Instituto de Filosofía del CSIC y publicada bajo la coordinación de Roberto R. Aramayo, Javier Muguerza y Concha Roldán: *La paz y el espíritu cosmopolita de la Ilustración. A propósito de «Hacia la paz perpetua» de Kant* (Madrid, Tecnos, 1996). Muchos de los ensayos de este libro hacen referencia, de una u otra manera, al lenguaje metafórico utilizado por Kant en *Hacia la paz perpetua* y en otros escritos de filosofía política o de filosofía de la historia. De las metáforas de Kant hablan —entre otros— José Gómez Caffarena («¿logrará la paloma guiar a la serpiente?»), Roberto R. Aramayo (la mano invisible en Kant y otros alias del destino), Faustino Oncina (la colombofilia de Kant, la candidez de la paloma y la astucia de la serpiente), Concha Roldán (despotismo de Casandra sobre Clío), Félix Duque (Fortuna y la *natura daedala rerum*) o José Luis Villacañas (la centralidad de la metáfora cosmológica en Kant), por citar sólo algunos. Por otro lado, se construyen al hilo de la reflexión giros metafóricos como el de los peldaños del cosmopolitismo o el individualismo polifónico (Javier Muguerza) o se llega a la elaboración de una gran construcción metafórica en la Telépolis de Javier Echeverría.

Una primera versión del presente capítulo fue concebida como homenaje a José Gómez Caffarena y escrita a partir de un comentario a su artículo contenido en el libro que acabo de citar. Dicho artículo lleva por título «La conexión de la política con la ética», haciendo el subtítulo referencia a las dos imágenes bíblicas utilizadas por Kant para referirse al ético y al político respectivamente: «(¿Logrará la paloma guiar a la serpiente?)». En este breve texto presenta Caffarena su lectura de las líneas básicas del Apéndice de *La paz perpetua* en cuanto relaciona de dos maneras distintas la ética con la política. Como se recordará, la primera parte del Apéndice versa «Sobre la discrepancia entre la moral y la política respecto a la paz perpetua», y la segunda, acerca «De la armonía de la política con la moral según el concepto transcendental del derecho público». Caffarena presenta explícitamente y con la modestia que siempre le caracteriza su texto como apendicular en el contexto del coloquio citado.

Caffarena se nos muestra en su comentario —y no podía ser de otra manera— como un kantiano crítico, afirmando claramente su «simpatía por Kant y por su talante ético», si bien esto no es obstáculo para plantear las insuficiencias o los límites de la argumentación kantiana. Su intención de fondo queda claramente expuesta con las siguientes palabras:

> El problema con el que he querido enfrentarme es si un lenguaje tan austeramente ético como el de Kant puede aspirar a ser comprendido y acogido por los profesionales de la política, que son por necesidad pragmáticos y tenderán a verlo como una bella idealidad, simplemente inviable. No es sólo un problema concreto de incomunicación interhumana. Si realmente el ético Kant no llegara a poder hacerse entender de los políticos, ¿no habría fracasado la Ética en uno de los campos de la vida humana en el que más importante es que no fracase? [1]

[1] J. Gómez Caffarena, «La conexión de la política con la ética. (¿Logrará la paloma guiar a la serpiente?)», en R. R. Aramayo, J. Muguerza y C. Roldán, *La paz y el espíritu cosmopolita de la Ilustración. A propósito de «hacia la paz perpetua» de Kant*, Madrid, Tecnos, 1996, p. 73.

Ciertamente, tanto Caffarena como Kant plantean la necesidad de superar la incomunicación entre ética y política mediante la primacía de la primera sobre la segunda. Así vence el *político moral* sobre el *moralista político*, es decir, aquel individuo que hace coexistir los principios de la habilidad política con los de la moralidad frente a quien se hace una moral acomodaticia y útil a sus conveniencias cambiantes de hombre de Estado. La armonía entre ética y política supone, por tanto, la primacía de la sabiduría moral sobre el arte de la política. Pero esto se queda en un nivel muy alto de generalidad. Según comenta Caffarena, las descripciones kantianas no dejan siempre claro el modo en que la política se subordina a la moral, sino que prevalece, más bien, una visión sensata que no supone que la moral haya de dictar reglas concretas a la política. Ésta tiene su propia autonomía, aunque ha de aceptar las condiciones restrictivas que impone la moral, ya que en caso de conflicto entre ambas debe ser la ética —y no la política— quien tenga la última palabra.

Me interesa destacar dos intuiciones básicas del comentario citado de Caffarena y llevarlas quizá un poco más lejos. La primera hace referencia a la polémica sobre la llamada «razón de Estado», polémica que recorre subterráneamente muchos de los planteamientos de Kant en *La paz perpetua.* La segunda intentará analizar brevemente el lenguaje de este escrito, partiendo de la gran importancia que en él tienen las metáforas utilizadas.

La polémica oculta sobre la razón de Estado

Refiriéndose a la figura kantiana del *moralista político* que forja una moral acomodaticia a los intereses del gobernante, afirma Caffarena que es difícil que dicha figura no evoque en el lector el nombre de Niccolò Machiavelli, a pesar de que Kant no lo nombra directamente y ni siquiera parece que lo hubiera leído, aunque sí utilizó alguna vez en sus clases el término «maquiavelismo», tomado, al parecer, del manual de Derecho Natural de Achenwall

que explicaba en ellas[2]. Desde mi punto de vista, la figura de Maquiavelo es central para comprender la discusión subyacente al Apéndice a *La paz perpetua* y que aquí podemos simplificar en dos frentes: la disputa directa de Kant con el filósofo Christian Garve y la polémica indirecta con el rey-filósofo Federico II de Prusia. Los dos enfrentamientos están relacionados entre sí, según ha puesto de manifiesto Georg Cavallar en su excelente monografía titulada *Pax kantiana*. Aunque en el escrito sobre la paz no encontramos ninguna indicación de que Kant esté criticando a su antiguo rey al hablar de la relación entre ética y política, resulta claro que al dirigir su ataque contra Garve, en realidad está apuntando más arriba. Pues Garve no deja de ser un vehemente defensor y legitimador de la práctica política de poder de Federico II. De esta manera, el ataque contra Garve, el apologeta del rey, puede leerse como una crítica indirecta a éste[3].

Kant —que ya había respondido a unas cuantas objeciones del profesor Garve dos años antes (1793) en el primer apartado de su escrito *En torno al tópico: «Tal vez eso sea correcto en teoría, pero no sirve para la práctica»*— le cita explícitamente en una nota del Apéndice de *La paz perpetua* como defensor de las máximas de una política de poder frente a las limitaciones de la moral[4]. La polémica contra Garve tiene varios frentes. Por un lado, Kant le presenta como un mero racionalizador *a posteriori* de la política de hechos consumados basada en la razón de Estado. Por otro, Kant critica duramente la construcción de una doble moral, una propia del ciudadano privado y otra exclusiva del dirigente político que subordina la ética a los intereses del Estado. Esto supondría una claudicación de la moral frente al pragmatismo de los políticos.

[2] Cfr. *ibídem*, p. 69.

[3] Véase G. Cavallar, *Pax kantiana. Systematisch-historische Untersuchung des Entwurfs «Zum ewigen Frieden» (1795) von Immanuel Kant*, Viena, Böhlau, 1992, especialmente pp. 344-367.

[4] «Muestras de estas máximas pueden encontrarse en el tratado del consejero áulico Garve *Über die verbindung der Moral mit der Politik (Sobre la relación de la moral con la política, 1788)*», Kant, *La paz perpetua*, Madrid, Tecnos, 1985, pp. 67-68, nota.

Además, hay un argumento de Kant en torno al eudemonismo que resulta interesante desde la perspectiva contemporánea de la teoría de la acción y de las consecuencias no queridas de la acción de los individuos. Para Kant la felicidad personal o colectiva, el bienestar del Estado, nunca puede ser el fin último de la actividad política. En el momento en que la acción política se orienta única y exclusivamente por la felicidad del individuo o de la colectividad, más bien se obtiene como consecuencia lo contrario: la felicidad no es un producto que se pueda conseguir directamente buscándolo, sino que resulta ser más bien un subproducto de la acción de los individuos y de los grupos. Lo importante no es pues, kantianamente, conseguir la felicidad, sino más bien la dignidad de ser feliz. Y en el ámbito colectivo, el fin de la política no debe ser la felicidad de los pueblos, sino más bien el cumplimiento estricto de las reglas del derecho público. Tampoco la paz perpetua entre las naciones puede ser el resultado de una actividad conscientemente dirigida a tal fin, sino que más bien es un subproducto o un resultado colateral de la búsqueda de la justicia a nivel internacional. En la expresión de resonancia evangélica utilizada por Kant: «Esforzaos ante todo por el reinado de la Razón práctica y su justicia; se os dará por añadidura el resultado feliz de la paz perpetua».

No la paz perpetua sino la guerra permanente de unas naciones contra otras será el resultado de las máximas políticas defendidas por Garve, basadas en la preeminencia de la política sobre la moral y en la construcción de una moral acomodaticia a las necesidades e intereses de los hombres de Estado.

Pero me resulta más interesante leer entre líneas las referencias ocultas de Kant a su antiguo monarca. Ciertamente no sería muy difícil encontrar en el reinado de Federico II de Prusia diversos ejemplos de cómo éste utilizó en su política las máximas de la sabiduría sofística criticadas por Kant en la primera parte del Apéndice citado: 1) *Fac et excusa.* 2) *Si fecisti, nega.* 3) *Divide et impera.* Ni tampoco es descabellado mantener la hipótesis de que Kant está pensando en Federico II cuando en la segunda parte del mismo

Apéndice establece los tres ejemplos de máximas de la política internacional que son injustas porque no pueden cumplir el principio exigido de la publicidad. En aras de la brevedad, voy a referirme únicamente a tres posibles alusiones:

a) *Contra el filósofo-rey*. Al establecer el artículo secreto para la paz perpetua, según el cual los Estados preparados para la guerra deben tener en cuenta las máximas de los filósofos sobre las condiciones de la paz pública, establece Kant la siguiente y bien conocida afirmación:

> No hay que esperar que los reyes filosofen ni que los filósofos sean reyes, como tampoco hay que desearlo, porque la posesión del poder daña inevitablemente el libre juicio de la razón [5].

El texto prosigue con la reivindicación de la libertad de expresión para los filósofos porque de ella no pueden derivarse más que bienes para la república, pues «la clase de los filósofos, incapaz de banderías y alianzas de club por su propia naturaleza, no es sospechosa de difundir una *propaganda*». Con esta reivindicación de un grupo de individuos incontaminados y desligados de todo interés de clase o partido pareceríamos encontrarnos con una premonición de lo que más tarde será teorizado como *Inteligentsia* socialmente desligada y libre en la sociología del conocimiento de Karl Mannheim.

Pero lo que aquí nos interesa es la posible y oculta referencia a Federico el Grande, quien encarnaba mejor que ningún otro monarca de su tiempo —y del tiempo de Kant— los ideales de compaginar sabiduría y poder, filosofía y ejercicio directo del mando político y militar. Recuérdese la caracterización que Rousseau hizo de Federico II: «Piensa como filósofo y se conduce como rey. La gloria, el interés, he ahí su Dios y su ley». Por otro lado, el intento de compaginar ética y política le preocupó toda la vida. Como es

[5] Kant, *La paz perpetua*, ed. cit., p. 43.

bien sabido, siendo todavía príncipe heredero redactó en francés —el idioma «oficial» de la corte de Prusia y de tantas cortes europeas en el siglo XVIII— su versión del *Antimaquiavelo*, que fue publicada en 1740 por Voltaire, sumando así su pluma a tantas y tantas refutaciones de *El príncipe* de Maquiavelo, frecuentes desde la aparición de la obra del florentino [6]. Si bien en el *Antimaquiavelo* se refleja un intento de equilibrio entre la doble vida de filósofo y de político, la experiencia posterior como rey irá decantando sus preferencias hacia la razón de Estado, hacia la política de interés ajena a las consideraciones morales. Como señala acertadamente Friedrich Meinecke en su análisis de Federico el Grande, éste terminará abandonando el intento no muy consecuente emprendido en el *Antimaquiavelo* de someter la política de poder a los ideales de la Ilustración y confesando el dualismo entre el mundo de la política y el de la moral, el carácter autónomo de la política de poder frente a las limitaciones impuestas por la ética [7].

b) *Contra el primer funcionario del Estado.* Federico el Grande se define a sí mismo en diferentes escritos como «el primer servidor del Estado», «el primer magistrado del Estado», «primer magistrado de la nación», «primer funcionario del Estado», de manera que, dado el contexto de la reflexión sobre los conflictos entre la ética y la política en el ámbito del derecho internacional, cabe inferir que Kant puede estar pensando en su antiguo monarca cuando habla del «primer servidor del Estado». Hay que tener en cuenta, además, que Kant se refiere un poco más adelante de manera explícita a Garve, quien, como ya hemos visto, retoma la diferen-

6 Recientemente R. R. Aramayo ha realizado una edición de la obra de Federico II de Prusia, *Antimaquiavelo (o Refutación del príncipe de Maquiavelo)*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1995.

7 Véase el capítulo V de la obra de F. Meinecke *La idea de la razón de Estado en la edad moderna*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1983, pp. 279-347, dedicado al análisis de la figura de Federico el Grande. El capítulo IV del libro de R. R. Aramayo *La quimera del Rey Filósofo. Los dilemas del poder, o el frustrado idilio entre la ética y lo político*, Madrid, Taurus, 1997, está dedicado a un detallado análisis de las complejas relaciones entre ética y política en los escritos de Federico el Grande.

ciación del rey prusiano entre la moral del dirigente político y la del ciudadano privado. Pienso que tiene razón Georg Cavallar cuando afirma que el Apéndice sobre moral y política de *La paz perpetua* puede leerse como una polémica subterránea contra la política exterior de Federico II, política que encontró en Garve a un gran apologeta. El texto de Kant dice así:

> Si un Estado ha prometido a otro alguna cosa como ayuda, cesión de ciertos territorios, subsidios y similares, y está en juego la salud del Estado, la pregunta es si puede liberarse de la palabra dada, acudiendo al recurso de que quiere ser considerado como una doble persona, como *soberano*, no siendo responsable ante nadie en su Estado, y como el *primer funcionario del Estado*, que debe rendir cuentas al Estado, y si lo que le ha obligado en calidad de soberano no le obliga en calidad de funcionario del Estado [8].

La respuesta del rey-filósofo y *primer funcionario* sería clara, ya que, como organismo vivo con especiales características, el Estado tiene el derecho de utilizar para su conservación medios que están vedados a los individuos particulares. Y harta experiencia tuvo en su vida política Federico el Grande —conquista de Silesia, reparto de Polonia, alianzas cambiantes con Rusia y Austria...— para faltar a la palabra dada cuando se lo imponían las necesidades de la razón de Estado.

c) *Contra la doble moral del gobernante y del ciudadano.* Precisamente contra esta doble moral reacciona Kant de manera directa estableciendo un paralelismo entre el Estado y el individuo, de manera que no es posible crear dos moralidades distintas, una para las relaciones privadas de los individuos entre sí y otra para las relaciones políticas. Por su parte, el filósofo-rey se muestra siempre

[8] Kant, *La paz perpetua*, ed. cit., p. 65. En otros contextos hace Kant mención explícita a la autodefinición de Federico II como el «primer servidor del Estado». Véase por ejemplo el final de la *Antropología* en la edición de las obras completas de Kant debida a W. Weischedel, en Frankfurt, Suhrkamp, 1977, vol. XII, pp. 689-690.

muy preocupado por distinguir claramente las dos facetas de su vida. Así, por ejemplo, en el prólogo a la *Historie de mon temps* (1743), afirma:

> Espero que la posteridad, para la que yo escribo, distinguirá en mí entre el filósofo y el príncipe, y entre el hombre honesto y el político. Tengo que confesar que es muy difícil mantener honestidad y limpieza cuando se halla uno dentro del gran torbellino político de Europa. Uno se ve constantemente en el riesgo de ser traicionado por sus aliados, abandonado por sus amigos, en peligro de ser sacrificado por los celos y la envidia, y uno está forzado, al fin, a escoger entre dos terribles decisiones: o bien sacrificar sus pueblos o bien sacrificar su palabra. En todos los Estados, desde el más pequeño hasta el más grande, hay que calcular que la máxima fundamental de su gobierno es el principio del engrandecimiento[9].

Así pues, el autor del *Antimaquiavelo* termina dando la razón al diplomático florentino y confesando —en un momento de honestidad— que los tratados políticos entre las naciones no son más que juramentos del engaño y de la deslealtad. Sobre este tipo de tratados basados en la concepción ilustrada de la prudencia política que busca solamente el continuo incremento del poder sin importar los medios es imposible construir una paz duradera entre las naciones. Todo lo más que se puede obtener es un mero armisticio o el aplazamiento de las hostilidades, pero no la paz, como muy bien señala Kant en el primer artículo preliminar de su escrito sobre la paz perpetua. Desgraciadamente Kant resultaría vencido en su polémica oculta con Federico II y la peculiar combinación de maquiavelismo y antimaquiavelismo del déspota ilustrado marcaron de una manera determinante el desarrollo del Estado prusiano primero y más tarde de la nación alemana a lo largo de los siglos XIX y XX. Expresado en términos filosóficos, Hegel vence a Kant en la configuración de la conciencia colectiva alemana y también en

[9] Federico II de Prusia, *Histoire de mon temps* (1743), citado por F. Meinecke, *La idea de la razón de Estado en la edad moderna*, ed. cit., p. 309.

su desarrollo institucional. Expresado en términos sociológicos, el canon moral de cuño kantiano basado en la autonomía de los individuos cede el paso ante el canon del honor propio del ejército y de la aristocracia que descansa en el sometimiento del individuo a la jerarquía social, a un orden claramente establecido de mando y obediencia [10]. El Estado se impone sobre el ciudadano privado, lo colectivo adquiere preeminencia sobre lo individual y —utilizando la terminología del déspota ilustrado— el político vence sobre el hombre honesto.

El lenguaje metafórico

El uso de las metáforas en Kant ha llamado la atención de algunos comentaristas. Así, por ejemplo, David W. Tarbet se ha ocupado de desentrañar la estructura de las metáforas de la *Crítica de la razón pura* [11]. Tarbet parte de la idea fundamental según la cual el análisis de las metáforas no puede sustituir la discusión detallada de los argumentos filosóficos. Y sin embargo, el estudio del importante papel que desempeñan las metáforas en Kant puede llevarnos a comprender los hábitos de asociación de su pensamiento, su relación con otras disciplinas científicas o incluso aspectos de su personalidad. En este sentido el uso de determinadas metáforas no es sólo un elemento interno al discurso filosófico, sino que puede contribuir a buscar lazos de unión del texto con el contexto histórico y también personal del autor.

Tarbet distingue entre dos tipos de metáforas que podemos llamar *ilustrativas* y *estructurales.* Las primeras sirven para explicar o aclarar determinados pasajes, mientras que las segundas desempe-

[10] Cfr. la caracterización que Norbert Elias hace de estos dos códigos de comportamiento —el moral y el del honor— y su influencia en la historia alemana en su obra *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwickung im 19. und 20. Jahrhundert,* Frankfurt, Suhrkamp, 1990.

[11] Cfr. D. W. Tarbet, «The Fabric of Metaphor in Kant's *Critique of Pure Reason*», en *Journal of the History of Philosophy,* 6, 1968, pp. 257-260.

ñan un papel mucho más importante en la constitución misma del texto. Así, en la *Crítica de la razón pura*, ilustra Kant sus puntos de vista de manera especial con metáforas militares, geográficas y otras tomadas por analogía con otras ciencias. Muchas de estas metáforas proceden de los intereses de Kant en sus estudios tempranos, y no estaría de más recordar que en los comienzos de su carrera docente en la Universidad de Königsberg tuvo que explicar cursos sobre pirotecnia militar o sobre el arte de la fortificación. Así, es lógico que aparezcan en la *Crítica*, al menos en cincuenta ocasiones, metáforas procedentes del campo militar para hablar, por ejemplo, de la disciplina de la razón pura o de la metafísica como un campo de batalla de controversias sin fin.

Por su parte, la metáfora geográfica habría hecho las delicias de Borges e incluso le podría haber llevado a modificar su conocida caracterización de la metafísica como una parte de la literatura fantástica. Según nos recuerda Tarbet, Kant se consideraba a sí mismo, junto con David Hume, uno de los grandes geógrafos de la razón humana, ansiosos por cartografiar el territorio de la mente y por establecer de una manera particular las fronteras del pensamiento y de la razón. El continente del conocimiento es una isla, la isla de la verdad, rodeada de un amplio y tempestuoso océano donde toda apariencia tiene su asiento y cuyos bancos de niebla engañan una y otra vez al navegante en su búsqueda de la verdad, destruyendo todas sus esperanzas de alcanzar el conocimiento. Por ello se hace necesario consultar el mapa de la tierra firme antes de aventurarse en el mar de la ignorancia [12].

En las metáforas de analogía establece Kant comparaciones entre su trabajo filosófico y el de los matemáticos o el de los químicos en su análisis de las sustancias. O también se ve a sí mismo como un médico que remedia la enfermedad de la especulación dogmática y administra un remedio contra las creencias sin fundamento.

[12] Cfr. Kant, *Crítica de la razón pura* (A760-B788 y A235-236-B294-295).

Pero este tipo de metáforas permanecen, en gran medida, al margen de la argumentación y sólo la clarifican desde fuera. La metáfora constitutiva que estructura toda la obra proviene del campo de la jurisprudencia y es denominada por Tarbet «la metáfora legal». Gran parte de los problemas son planteados por Kant como cuestiones legales, de manera que palabras como tribunal, regla, ley, evidencia, justificación, derecho, legislación, canon, legislador y otras del mismo campo semántico se distribuyen a lo largo del texto, guiando nuestra comprensión de la filosofía crítica [13]. Tarbet argumenta de manera convincente la tesis de que toda la primera Crítica kantiana se encuentra inmersa en el marco metafórico construido por la metáfora legal. De hecho, Kant afirma ya en el prólogo que se trata de establecer un tribunal que asegure las pretensiones de la razón conforme a derecho y rechace sus exigencias no fundamentadas, y esto no por medios violentos sino de acuerdo con sus propias leyes eternas e inalterables. Y este tribunal no es otro que la *Crítica de la razón pura* misma, tribunal ante el que todas nuestras disputas han de ser conducidas por los métodos reconocidos de la acción legal.

Pero posiblemente Kant fuera ciego ante esta metáfora estructural porque estaba tan inmerso dentro de esa manera de pensar propia de los juristas que no tenía perspectiva para verla desde fuera. Lo que hoy a nosotros nos parece tan evidente no lo era para él y viceversa: nosotros podemos estar imbuidos de formas de pensar que a Kant se le antojarían metafóricas. No deja de ser curioso constatar la diferencia que Kant establece en el prólogo a la primera edición de la *Crítica de la razón pura* entre la claridad discursiva o lógica que es la resultante de los conceptos utilizados y la claridad intuitiva o estética que proviene de las intuiciones realizadas mediante los ejemplos o de aclaraciones concretas. El lector tiene derecho a exigir los dos tipos de claridad —discursiva e intuitiva—, si bien prima la primera sobre la segunda. Kant afirma que atiende a lo largo del libro suficientemente a la claridad lógica o

[13] Cfr. *ibídem*, p. 265.

discursiva, mientras que ha estado indeciso respecto a los ejemplos, aclaraciones (y metáforas, cabría añadir), y que suprimió gran parte de los que existían en el primer borrador. Ciertamente no suprimió todas las metáforas ilustrativas, pero creo que ni siquiera pudo plantearse la eliminación del marco metafórico construido sobre la metáfora legal porque no era consciente de él. Y es que normalmente somos ciegos ante el carácter metafórico de nuestros conceptos básicos.

Por otra parte, la metáfora jurídica se traspasará también a la *Metafísica de las costumbres* y a la *Crítica de la razón práctica*, en que el lenguaje de la autoridad de la ley moral o la metáfora del tribunal de la conciencia —ante el que nos desdoblamos en fiscal y abogado de nuestras propias acciones— desempeñan un papel importante. Y quizá no pueda ser de otra manera, pues, como nos recuerda Cavallar, la filosofía de la época de la Ilustración es obra de jurisperitos y en gran medida de juristas en ejercicio, con lo que es lógico que el lenguaje jurídico se extienda hacia otras esferas del pensamiento y de la actividad humanos y, en concreto, hacia la filosofía [14].

Volviendo a los escritos políticos de Kant, y especialmente a *La paz perpetua*, resulta interesante destacar las metáforas y los tipos de lenguaje utilizados por Kant. Cabe recordar que el escrito sobre la paz se abre con una metáfora —la paz perpetua de los cementerios— que se repite en momentos clave. Y tanto el lenguaje como los símbolos bíblicos están presentes una y otra vez. Ya me he referido a la caracterización del político y del ético con los símbolos bíblicos de la serpiente y la paloma, según el conocido dicho evangélico: La política dice: «*sed astutos como la serpiente*». La moral añade (como condición limitativa): «*y sin engaño como las palomas*» [15].

Así, la moral ha de vencer en su conflicto con la política y la paloma ha de saber superar todas las «sinuosidades de serpiente» *(Schlangenwendungen)* propias de la sagacidad política. Una segunda expresión de origen evangélico es utilizada por Kant para

[14] Cfr. el libro ya citado de G. Cavallar, especialmente p. 65.

[15] Kant, *La paz perpetua*, ed. cit., p. 46.

referirse a la necesidad de buscar el reinado de la razón práctica y su justicia, y la paz perpetua se nos dará por añadidura. En tercer lugar, hay en este escrito de Kant —así como en sus ensayos de antropología y de filosofía de la historia— una confianza en el poder último de la Providencia que encamina todos los acontecimientos a buen fin. Aunque en los escritos políticos procura hablar Kant más de Naturaleza o de Destino que de Providencia, es precisamente en *La paz perpetua* donde establece claramente la equiparación entre las tres figuras, señalando, además, que son precisamente la garantía de la paz:

> Quien suministra esta *garantía* es, nada menos, que la gran artista de la *naturaleza (natura daedala rerum)*, en cuyo curso mecánico brilla visiblemente una finalidad: que a través del antagonismo de los hombres surja la armonía, incluso contra su voluntad. Por esta razón se la llama indistintamente *destino*, como causa necesaria de los efectos producidos según sus leyes, desconocidas para nosotros, o *providencia*, por referencia a la finalidad del curso del mundo, como la sabiduría profunda de una causa más elevada que se guía por el fin último objetivo del género humano y que predetermina el devenir del mundo [16].

El propio Kant señala que en los contextos no religiosos es más apropiado y más modesto hablar de naturaleza que de Providencia, pero lo que no queda muy claro es cómo resulta posible compaginar una idea mecanicista de la naturaleza cuyos mecanismos hemos de desentrañar con la idea religiosa de los designios de la Providencia que permanecen inescrutables. Lo que parece primar en el fondo es la perspectiva religiosa, ya que la mecánica de la naturaleza es personalizada y habla Kant de ella como si de la Providencia se tratara: la naturaleza «posee sus propios fines, considerando al género humano como una especie animal», o la naturaleza «quiere que ocurra esto o aquello», quiere que «el derecho conserve, en último término, la supremacía».

[16] Kant, *La paz perpetua*, ed. cit., p. 31.

Hay un mecanismo de analogía que subyace al pensamiento de Kant: el Estado es concebido como un individuo en analogía con el hombre y la naturaleza es pensada también con características personales a modo de una individualidad superior que impone su voluntad y la fuerza de sus mecanismos sobre la voluntad de todo Estado, de la misma manera que éste se impone sobre los individuos concretos. Pero concebir metafóricamente al Estado como si fuera una persona puede conducir a error fácilmente al ocultar las estructuras y los conflictos internos de una sociedad haciéndola aparecer como una entidad unitaria e integrada [17]. Posiblemente más conducente a error sea todavía la personificación de la naturaleza que también realiza Kant. Las metáforas pueden servir normalmente para ilustrar el pensamiento, pero en ocasiones también sirven para oscurecerlo.

En otra ocasión el conflicto entre ética y política es presentado como conflicto entre dioses: «El dios-límite *(Grenzgott)* de la moral no cede ante Júpiter (dios-límite del poder), pues éste está todavía bajo el destino». Pero este lenguaje de los dioses y del destino desempeña un papel menor y subordinado en importancia al lenguaje de la naturaleza y de la Providencia.

También hay que decir que la mayor parte de las metáforas utilizadas por Kant en los escritos políticos son bastante tradicionales y tienen una larga historia cuando él escribe. Así, por ejemplo, se refiere a la fortuna, al cuerpo político o a la política como arte. Para terminar me referiré brevemente a otros dos grupos de metáforas: las

[17] Los peligros de conceptualizar metafóricamente al Estado como una persona han sido puestos de relieve por G. Lakoff. Un análisis concreto de la utilización del sistema metafórico para justificar la Guerra del Golfo puede verse en su artículo «Metaphor and War: The Metaphor System Used to Justify War in the Gulf», en el libro de B. Hallet (ed.) *Engulfed in War. Just War and the Persian Gulf*, Honolulu, University of Hawai'i, 1991. Lakoff comienza su trabajo provocativamente con las palabras «Las metáforas pueden matar» e intenta con éxito un análisis de los efectos conseguidos con la utilización de determinadas metáforas en el discurso político. Sobre este mismo tema y apoyándose en la obra de Lakoff, cfr. el artículo de L. Martín Rojo «La demonización de Sadam Husein», en *La balsa de la Medusa*, 29, 1994, pp. 15-34. Un planteamiento de carácter más general sobre los usos de la metáfora puede verse en el libro de G. Lakoff y M. Johnson *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2.ª ed., 1991.

relacionadas con los árboles o el bosque por un lado y las que tienen como eje el *theatrum mundi* por otro. Las primeras vertebran, en general, una perspectiva pesimista sobre la naturaleza humana, mientras que las segundas, curiosamente, resaltan el optimismo de Kant.

No deja de resultarme extraño que las metáforas en las que expresa Kant su pesimismo antropológico se refieran al bosque o al árbol. Así, la expresión del «mal radical» o la afirmación de que «a partir de una madera tan retorcida como de la que está hecha el hombre no puede tallarse nada completamente recto» [18] ilustran el pesimismo kantiano. Esto es llevado, tal vez a su máximo extremo, en otra metáfora también «arbórea»:

> Tal y como los árboles logran en medio del bosque un bello y recto crecimiento, precisamente porque cada uno intenta privarle al otro del aire y del sol, obligándose mutuamente a buscar ambas cosas por encima de sí, en lugar de crecer atrofiados, torcidos y encorvados como aquellos que extienden caprichosamente sus ramas en libertad y apartados de los otros; de modo semejante, toda la cultura y el arte que adornan a la humanidad, así como el más bello orden social, son frutos de la insociabilidad [19].

Pero, como es bien sabido, el pesimismo antropológico que rezuman estas expresiones no tiene en Kant la última palabra. El optimismo es expresado de múltiples maneras, pero yo me voy a reducir aquí a las diversas comparaciones que hace Kant de la vida humana con el teatro. Esta metáfora en diversas versiones recorre todas las culturas europeas de los siglos XVII y XVIII, de la época del

[18] Kant, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 12. Esta metáfora de Kant ha sido utilizada por Isaiah Berlin como título de su libro *El fuste torcido de la humanidad. Capítulos de historia de las ideas*, Barcelona, Península, 1992.

[19] Kant, *ibídem*, p. 11. En la introducción a la edición citada, R. Rodríguez Aramayo comenta la aparición de esta metáfora de los árboles en otros textos de Kant, concretamente en las *Lecciones de Ética* y en las *Lecciones de Pedagogía*, si bien los contextos en los que aparece son diferentes. La insociable sociabilidad como objeto de ilustración metafórica es sustituida en un caso por el niño y en el otro por los príncipes. Ambos han de ser disciplinados y educados tempranamente para que crezcan derechos. Cfr. *ibídem*, pp. XVIII-XIX.

Barroco y de las «sociedades cortesanas», en terminología de Norbert Elias. Kant no podía permanecer ajeno a esta metáfora, y así habla en *La paz perpetua* de la naturaleza como un gran escenario en el que actúan todas las personas y en *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita* la naturaleza y la historia aparecen como las dos partes del gran escenario de la suprema sabiduría *(des grossen Schauplatzes der obersten Weisheit)*. Si bien aquí la metáfora parece tener una asepsia valorativa, no es éste el caso en otros textos.

En su escrito *En torno al tópico: «tal vez eso sea correcto en teoría, pero no sirve para la práctica»* reflexiona Kant sobre el espectáculo que ofrece periódicamente el género humano en su ascensión hacia la virtud para volver a caer poco después en el vicio y la miseria. Y es bueno —afirma— que caiga el telón para evitar que esta tragedia se convierta en una farsa, cansando además al espectador con la repetición de la misma pieza a la que los incansables actores —los hombres—, debido a su locura, son incapaces de poner un final [20].

Por último, la versión optimista del *theatrum mundi*, la visión positiva de la cortesía, de las apariencias y del hombre como actor nos la encontramos en un texto de la primera parte de la *Antropología* de Kant:

> Los hombres son, por lo general, cuanto más civilizados, más comediantes. Aceptan la apariencia de afecto, respeto hacia los otros, decencia, desinterés, sin engañar a nadie por ello; porque todos y cada uno estarían de acuerdo en la cordial intención de tan buenos propósitos y en que es, además, muy positivo que tales cosas pasen en el mundo. Pues por el hecho de que los hombres representen tal papel, esas virtudes que han cultivado de manera aparente y ficticia acabarán despertándose poco a poco y se transformarán en convicciones [21].

[20] En la edición citada de las obras de Kant debida a W. Weischedel, vol. XI, pp. 166-167. Hay traducción castellana en I. Kant, *Teoría y práctica*, Madrid, Tecnos, 1986, p. 53. Véase también el análisis de A. Demandt en *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, Múnich, Beck, 1978, pp. 350-351.

[21] Kant, edición de W. Weischedel, vol. XII, pp. 442-443. Debo la cita al libro de E. Lledó *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 148.

Representemos, pues, bien nuestro papel porque llegaremos a creer en aquello que hacemos, transformando nuestro rudo natural en virtudes. La cortesía resultaría ser una propedéutica para la moral[22]. Este optimismo se traslada también a otros textos en los que acaba obteniendo el bien a partir del mal, la paz perpetua a través de los mecanismos egoístas de la naturaleza, el final de la guerra a través del incremento de la cultura y la paulatina aproximación de los hombres a los principios que deben regir la convivencia entre todos los pueblos de la tierra. Tarea de todos será promover una ilustración armónica, un progreso cultural en la libertad. Nada como esto contribuirá a lograr una paz perpetua. El pesimismo no tiene la última palabra. Y yo también quisiera por una vez olvidarme del pesimismo antropológico al que tiendo casi temperalmente y compartir el optimismo ilustrado de Kant.

[22] Véase la acertada interpretación de L. Parra en su artículo «La recepción kantiana del ethos cortesano: de la ciudad barroca a la ciudad moderna», en F. Giraldo y F. Viviescas (comps.), *Pensar la ciudad*, Bogotá, Tercer Mundo editores, 1996, pp. 341-380.

CAPÍTULO 7

LA POLÍTICA COMO PACTO CON EL DIABLO



Figura 21. Joseph Hegenbarth: *Fausto firma el pacto con el diablo*

La utilización de expresiones provenientes del campo metafórico de los dioses, demonios y monstruos mitológicos es muy amplia en la política. Tal vez sea cierta la tajante afirmación de Carl Schmitt según la cual todos los conceptos importantes de la moderna teoría política son conceptos teológicos secularizados: en el paso de la teología a la teoría del Estado, el Dios omnipotente deja su sitio al legislador todopoderoso y el estado de excepción sustituye al milagro teológico [1]. Aunque la formulación pueda parecer excesiva, hay un núcleo racional en el intento de comprender cómo los conceptos y las imágenes políticas derivan de esquemas teológicos previos. Ya me he referido en el capítulo 3 a la teología política medieval de los dos cuerpos del rey, construida a partir de los dogmas del cuerpo místico y basada en la idea cristocéntrica del monarca como vicario de Dios en la tierra para el gobierno temporal de los hombres. Además, las metáforas del Leviatán y del Behe-

[1] Cfr. C. Schmitt, *Teología política*, en C. Schmitt, *Escritos políticos*, Madrid, Cultura española, 1941, pp. 72-73. La importancia de Carl Schmitt para un análisis de las metáforas del poder no se puede infravalorar, pues, además de sus análisis concretos, es el primero en llamar la atención sobre la necesidad de investigar sistemáticamente las imágenes que una y otra vez aparecen de manera recurrente en la historia del pensamiento político.

moth hobbesianos tienen su precedente en la mitología bíblica del libro de Job, que a su vez hereda elementos de la cosmología babilónica [2]. Y en pleno siglo XX, Franz Neumann, el politólogo más importante de la primera generación de la llamada Escuela de Frankfurt —junto con Otto Kirchheimer—, recupera la metáfora del Behemoth para describir al nacionalsocialismo como un imperio de la anomia y de la anarquía en el que los derechos y la dignidad del hombre han desaparecido en aras del intento de transformar el universo en un caos mediante la movilización de gigantescas masas. En la nota sobre el nombre de Behemoth con la que comienza su libro, escribe Franz Neumann:

> En la escatología hebrea —de origen babilónico—, Behemoth y Leviatán son los nombres aplicados para designar a dos monstruos, uno de los cuales —Behemoth— gobierna la tierra (el desierto) y el otro —Leviatán— el mar; el primero es masculino y el segundo, femenino. Los animales terrestres veneran a Behemoth y los marinos a Leviatán, como a sus señores naturales. Ambos son monstruos del caos. Según los escritos apocalípticos, Behemoth y Leviatán reaparecerán poco antes del fin del mundo. Establecerán un imperio de terror, pero acabarán siendo destruidos por Dios. En otras versiones Behemoth y Leviatán lucharán incesantemente entre sí y acabarán por destruirse el uno al otro. Entonces llegará el día de los buenos y de los justos. Comerán la carne de ambos monstruos en un festín que anuncia el advenimiento de un reino de Dios. La escatología hebrea, el libro de Job, los Profetas y los libros apócrifos, están llenos de referencias a este mito, que tiene diferentes interpretaciones, adaptadas con frecuencia a las circunstancias políticas [3].

[2] En el *Diccionario de la Biblia*, de A.-M. Gerard y A. Nordon-Gerard (Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995, p. 836), pueden verse más datos sobre la figura del Leviatán, sus orígenes y subordinación a la omnipotencia de Dios: «Por Él, Leviatán, como cualquier otro, es vencido, dominado. Buscar "despertarlo" sería trabajar para el despertar de fuerzas monstruosas, incluso satánicas, sometidas y disciplinadas por el Creador, e invocar así el retorno al caos, es decir, el fin del mundo».

[3] F. Neumann, *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo*, México, FCE, 1943, p. 11. Otra descripción diferente del Estado como monstruo puede verse en la obra de Maurice Joly *Diálogo en el infierno entre Maquiavelo y Montesquieu* (Barcelona Muchnik, 3.ª ed., 1987, p. 56). Aquí Joly hace decir a Maquiavelo las siguientes palabras: «En vuestras sociedades tan espléndidas, tan maravillosamente ordenadas, habéis

Por otro lado, el lenguaje metafórico de la política como pacto con el diablo desempeña un papel importante en la obra de Max Weber, y en este autor se va a centrar el presente capítulo. ¿Qué significa y por qué utiliza Max Weber dicha metáfora? La concepción weberiana de la política como pacto con el diablo tiene que ver con la larga tradición alemana del Fausto y, en concreto, con la versión de Goethe. Se trata de que la herencia del Fausto atraviesa y supera el campo de la literatura, llegando a determinar metáforas y conceptos en las áreas de la sociología y de la ciencia política. Según Weber, el problema de las conflictivas relaciones entre el mal y el bien se plantea con toda su crudeza en los campos de la religión y de la política. En ésta se centra básicamente en la capacidad generadora de males que posee el bien, mientras que en aquélla se refiere sobre todo al problema de la teodicea o explicación racional del problema de la compatibilidad entre un Dios único, supramundano y todopoderoso y la evidente imperfección del mundo que él ha creado y gobierna. Religión y política son campos en los que se entremezclan constantemente dios y el diablo, el principio del bien y el principio del mal.

No es éste el momento de analizar más despacio los distintos intentos religiosos de solución al problema de la imperfección del mundo, y sí de ceñirse al campo de la política, ya que es aquí donde Max Weber habla más explícitamente del pacto con el diablo [4].

instalado, en vez de monarcas absolutos, *un monstruo que llamáis Estado*, nuevo Briareo cuyos brazos se extienden por doquier, organismo colosal de tiranía a cuya sombra siempre renacerá el despotismo».

[4] El análisis de Max Weber acerca del problema sociológico de la teodicea y de las diversas soluciones históricas al problema de la justificación de Dios a pesar de la existencia del mal, del sufrimiento inmerecido en el mundo, la injusticia impune y la estupidez irremediable puede verse en *Economía y sociedad*, México, FCE, 1969, pp. 412-420, y en sus *Ensayos de Sociología de la religión*, Madrid, Taurus, 1983, vol. I., pp. 464-466. El problema de la teodicea trasciende el ámbito del cristianismo y se plantea también, de maneras diversas, en otras religiones. Max Weber realiza una clasificación de los diferentes tipos de teodiceas atendiendo al grado de su desarrollo racional: el dualismo persa, la teoría del pecado original, de la Providencia, de la predestinación, la doctrina hindú del *karma* o las diversas formas de escatología, bien en términos de un futuro prometido en este mundo o en una vida después de la muerte, son formas diversas de enfrentarse al problema de la irracionalidad ética del mundo.

En política se juega con una variante del problema religioso de la teodicea, pues también en este caso se trata de las conflictivas relaciones entre el bien y el mal, o de las paradojas éticas de la política determinadas por el uso de la violencia o porque las consecuencias de las acciones suelen estar en contradicción con las intenciones originarias de los individuos.

De nuevo sobre el mito de Fausto: pactar con el mal para conseguir el bien

La reciente exposición celebrada en Göttingen y Weimar bajo el título *Fausto: aproximación a un mito* nos puede dar pie para acercarnos a cuatrocientos años de reflexión en torno al problema de las complejas relaciones entre el bien y el mal. En cierta medida sigue siendo una incógnita el porqué de la fascinación que el mito de Fausto ha ejercido sobre generaciones y generaciones de europeos. Tal vez tenga razón Marshall Berman cuando señala que la figura de Fausto ha sido uno de los héroes culturales de la modernidad. Ciertamente, desde que la vieja leyenda medieval del alquimista que vendía su alma al diablo viera por primera vez la luz de la imprenta en casa de Johan Spies en Frankfurt durante el año de gracia de 1587, «la historia ha sido contada una y otra vez, en todas las lenguas modernas, en todos los medios conocidos, desde las óperas hasta los títeres y los tebeos; en todas las formas literarias, desde la poesía lírica a la tragedia teológico-filosófica y la farsa vulgar; ha resultado irresistible para todo tipo de artistas modernos de todo el mundo» [5].

El catálogo de la citada exposición es una buena muestra de este constante «trabajo sobre el mito», por utilizar el título de una de las obras más importantes de Hans Blumenberg. Las variaciones de Fausto han sido innumerables en el teatro, en la música, en la pintura o también en el cine. E incluso han ocupado a filósofos y

[5] M. Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. 28.

sociólogos. Y aunque una gran parte de las versiones han sido alemanas, también han sido muy numerosos los tratamientos del tema en muchas otras lenguas. La bibliografía sobre Fausto elaborada por Henning recoge varios cientos de versiones no alemanas en más de diecisiete idiomas y en los más variados géneros literarios [6].

Esta multiplicidad de aproximaciones al mito, de versiones y contraversiones, interpretaciones y contrainterpretaciones ha llevado a plantear la pregunta por el núcleo de Fausto por debajo de todas sus variaciones. Siguiendo a Peter Michelsen y a Anne Bohnenkamp podríamos decir que además de las amplias coordenadas espaciales marcadas por la cultura de origen cristiano y las temporales fijadas por los cuatro siglos de la modernidad, los elementos inevitables para la constitución de la estructura de un Fausto son dos: 1) una forma del problema del conocimiento, y 2) el consiguiente pacto con el diablo para resolverlo. Yendo todavía más al núcleo se puede reducir la idea de todo Fausto al pacto con el mal para conseguir un bien.

En la versión de Goethe, las primeras palabras de Fausto están dirigidas a reconocer la ruptura del hilo del pensamiento, el hastío producido por una larga existencia dedicada a la búsqueda de la sabiduría, abierta al gris de la teoría y cerrada al árbol dorado de la vida, una existencia, en fin, que culmina con el reconocimiento de no saber ninguna cosa razonable y de la incapacidad de enseñar algo que pueda hacer mejores a los hombres:

> Con ardiente afán ¡ay! estudié a fondo la filosofía, jurisprudencia, medicina y también, por mi mal, la teología; y heme aquí ahora, pobre loco, que no sé más que antes. Me titulan maestro, me titulan hasta doctor y cerca de diez años ha que llevo de nariz a mis discípulos, de acá para allá, a diestro y siniestro... y veo que nada podemos saber. Esto llega casi a consumirme el corazón [7].

[6] Cfr. A. Bohnenkamp, «Variationen eines Mythos: "Faust" in Europa», en el catálogo de la exposición *Faust. Annäherung an einen Mythos*, editado por F. Möbus, F. Schmidt-Möbus y G. Unverfehrt, Göttingen, Wallstein, 2.ª ed., 1996, p. 99.

[7] J. W. Goethe, *Fausto*; cito por la edición de M. J. González y M. A. Vega, Madrid, Cátedra, 1987, p. 121.

Como consecuencia de esta insatisfacción de la sabiduría, estrecha Fausto su mano con el diablo, sellando un pacto con él y convirtiéndose en un nuevo hombre que sobrepasa sin medida los límites de lo humano. Este salirse de los propios límites gracias a un pacto con el diablo es también una de las características del mito. Volviendo de nuevo a la versión de Goethe, recordemos las intenciones de Fausto nada más sellar su pacto:

> Mi corazón, curado ya del afán de saber, no debe cerrarse de hoy más a dolor alguno, y lo que está repartido entre la humanidad entera quiero yo experimentarlo en lo íntimo de mi ser; quiero abarcar con mi espíritu lo más alto y lo más bajo, acumular en mi pecho el bien y el mal de ella, extendiendo así mi propio ser al suyo, y como ella misma, estrellándome yo también al fin [8].

Uno de los elementos que enmarcan el mito de Fausto en coordenadas cristianas es el problema de la condenación o salvación. Claro es que en las versiones tradicionales y en la leyenda medieval termina la obra con la condenación de Fausto, una condena ejemplar para quien ha osado romper los lazos de la fe y extralimitarse haciéndose semejante a Dios en su poderlo todo y experimentarlo todo. Pero a partir de la versión de Lessing la resolución del problema cambia y es posible imaginar a un Fausto salvado. Goethe sigue este camino y los ángeles se llevan la parte inmortal de Fausto, justificando su acción con la frase: «A aquel que se afana siempre aspirando a un ideal, podemos nosotros salvarle», mientras Mefistófeles reconoce que los tiempos han cambiado («¡Existen ahora tantos medios para sustraer las almas al diablo!») y que no puede uno ya fiarse de nada, ni siquiera de un pacto escrito con sangre. Mefistófeles, en último término, es un pobre diablo al que se le escapan las almas y que hace honor a su primera presentación ante Fausto al comienzo de la obra como «una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y siempre obra el bien».

[8] *Ibídem*, p. 153.

Por otro lado, quisiera destacar que en dos de los autores a los que me voy a referir, la reflexión sobre el Fausto les acompaña, con intermitencias, a lo largo de una dilatada vida. En efecto, Goethe comenzó a trabajar sobre el tema cuando contaba veintiún años de edad, y sólo consideró terminado el *Fausto II* sesenta años más tarde, el 22 de julio de 1831, cinco semanas escasas antes de cumplir los ochenta y dos y exactamente ocho meses antes de su muerte. Por ello, no es de extrañar que le resultara insultante la actitud del joven Heine cuando éste fue a visitarle en Weimar. Después de alabar sus primeros pasos como poeta, Goethe le pregunta por sus trabajos actuales, qué esta haciendo ahora. Heine contesta, entre aturdido y petulante, que está escribiendo un Fausto. Y Goethe da por finalizada la conversación casi sin mediar más palabra [9].

Por su parte, Thomas Mann, cuando al hilo de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial y durante su exilio americano decide escribir *Doktor Faustus*, revisa antiguos papeles y materiales suyos sobre el tema. Y en su ensayo sobre la escritura de esta novela, nos cuenta el propio Thomas Mann lo siguiente:

> Habían pasado cuarenta y dos años desde que tomara algunas notas, para un posible proyecto de trabajo, sobre el pacto con el diablo de un artista, y el rebuscar y el reencontrar van acompañados de una emoción, por no decir de una excitación interior, que me indica claramente que en torno a ese precario y vago núcleo temático había desde un principio un aura de sentimiento vital, una atmósfera biográfica que me predestinaba a esta narración, mucho antes de que yo me diese cuenta, a convertirse en novela [10].

Así pues, nos encontramos ante un largo trabajo de más de cuatrocientos años sobre el mito de Fausto y con una larga dedicación en el caso de los dos escritores que vamos a considerar aquí: más

[9] M. Sacristán cuenta la anécdota en su excelente análisis «Heine, la consciencia vencida», recogido en sus *Lecturas. Panfletos y materiales IV*, edición a cargo de J. R. Capella, Barcelona, Icaria, 1985, p. 137.

[10] T. Mann, *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 23.

de seis décadas en el caso de Goethe y más de cuatro en el de Thomas Mann. Y sin embargo, el mito de Fausto, a pesar de todas sus versiones, parecería que se nos ha hecho extraño y ajeno como si estuviera escrito en caracteres ininteligibles y con una simbología pasada de moda. En nuestra sociedad, aparentemente postmoderna, el ocaso de Fausto es un índice del derrumbamiento moral del individuo, de su fragmentación y de un estado de ánimo de cuño nietzscheano que nos sitúa más allá del bien y del mal. A propósito de la leyenda de Fausto, señalaba Claudio Magris lo siguiente:

> Nietzsche se reía de Fausto: el conflicto entre vida y verdad, la angustia por las ausencias y la controversia entre amor y culpa aparecían como una reliquia metafísica y beata al filósofo que predicaba el retorno a las cosas próximas no turbadas por la moral. Aquella risa tiende, desde hace más de un siglo, a transformar en parodia el pacto faustiano y, sobre todo, a Mefistófeles. [...] La leyenda faustiana presupone, para existir, la lucha entre el bien y el mal, la persuasión de que tiene sentido buscar el sentido de la vida, la personalidad de un individuo con su peculiaridad y sus deseos, con su conciencia y su voluntad recalcitrantes al límite, con sus sueños y sus tablas de la ley. En una sociedad anónima y plana, en la cual el individuo es una cristalización de mecanismos impersonales, parece eclipsarse la tensión moral [11].

Pero Fausto, como los viejos héroes, nunca muere. Si ha logrado sobrevivir al paso de los tiempos y de las manipulaciones como las sufridas bajo el Tercer Reich, también sobrevivirá a la postmodernidad.

Literatura y ciencia social

Las relaciones entre sociología y literatura son bastante complejas. Hay influencias mutuas claramente reconocibles, pero existen

[11] C. Magris, «Com'è difficile ridere di Faust», *Corriere della Sera*, 9 de octubre de 1980, citado por F. Alberoni, *Las razones del bien y del mal. ¿Cómo concebir nuevos valores morales para la modernidad?*, Barcelona, Gedisa, 1986, pp. 12-13.

también, a veces, caminos paralelos e incomunicados. En más de una ocasión ha habido interpretaciones sociológicas y literarias de una época que han coincidido plenamente y que, sin embargo, han permanecido en la ignorancia mutua. Sociología y literatura son dos registros diferentes de análisis de la realidad social que pueden influirse mutuamente, pero que también, y por desgracia es lo más frecuente, pueden ignorarse. Wolf Lepenies afirma la necesidad de considerar a las ciencias sociales en general, y a la sociología en particular, como una tercera cultura entre la ciencia y la literatura. La sociología surge con pretensiones de cientificidad y, al mismo tiempo, entra en competencia desde la primera mitad del siglo XIX con toda una serie de escritores y críticos que configuran la élite intelectual. Literatos y sociólogos, literatura y sociología compiten desde hace ciento cincuenta años en describir e interpretar la sociedad burguesa, en analizar las consecuencias de la industrialización y en ofrecer al hombre moderno una orientación de su conducta y de su ser-en-el-mundo.

Hace tiempo que suelo hablar de «afinidades electivas» para referirme a las relaciones entre sociología y literatura. El concepto de «afinidades electivas» *(Wahlverwandtschaften)* lleva impreso un hilo conductor que une la cultura científica, la literaria y la sociológica. En efecto, la idea de «afinidades electivas» fue utilizada por primera vez en 1775 por Torbern Bergman en su tratado de química *De attractionibus electivis* para referirse a las combinaciones químicas en que dos elementos fuertemente unidos se disocian de una manera necesaria en presencia de un tercer elemento que ejerce sobre uno de los dos primeros una mayor atracción o afinidad.

Goethe, como científico, se interesa por la cuestión y la convierte, además, en un tema literario al publicar en 1809 su novela *Las afinidades electivas.* En ella explica Goethe el uso químico del concepto y lo aplica a las relaciones humanas, de manera que toda la obra es una reflexión sobre el conflicto entre el amor matrimonial, institucionalizado, y la pasión incontrolada y desbordante: una afinidad mayor rompe necesariamente y con una fuerza irresistible una unión anterior.

Por último, Max Weber traslada el tema desde la literatura a la sociología en uno de los puntos fundamentales de su argumentación sobre la ética protestante. Aquí las «afinidades electivas» se convierten en clave de bóveda explicativa de las relaciones entre la ética del protestantismo ascético y el capitalismo. O, generalizando, entre las ideas y la sociedad. Huyendo tanto de las explicaciones materialistas como de las idealistas en la concepción de la historia, Weber introduce el concepto de «afinidades electivas» para hablar de la interpenetración mutua entre ideas y realidad social o entre diferentes esferas culturales, de manera que el problema de la causalidad se convierte en algo mucho más complejo que en las explicaciones materialistas o idealistas tradicionales.

El transvase de metáforas entre la literatura y la sociología ha ocupado reiteradamente mi atención en los últimos años. Así, en mi libro *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka*[12] he intentado mostrar las «afinidades electivas» entre sociología y literatura en el caso concreto de las metáforas utilizadas por los hermanos Weber y por Kafka en el análisis y la crítica de la burocracia. Pienso que las metáforas de la burocracia como jaula o como máquina, así como la imagen del funcionario como un mero engranaje de dicha máquina, son fundamentales para interpretar la obra literaria de Kafka y los planteamientos sociológicos de Max y Alfred Weber. Planteé, además, el problema de la posible influencia que los hermanos Weber ejercieron sobre Kafka, influencia que puede detectarse en el relato *En la colonia penitenciaria (In der Strafkolonie),* aunque Kafka ya tenía bastante experiencia personal sobre la burocracia debido a sus largos años de trabajo como funcionario.

Por otro lado, el intento de explicar por qué en los momentos clave de las obras de Max Weber nos vemos remitidos a las enseñanzas de Goethe fue el origen de mi libro *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*[13]. Sus argumenta-

[12] Madrid, Visor, 1989.
[13] Madrid, Tecnos, 1992.

ciones se sitúan conscientemente en un terreno fronterizo entre la literatura, la sociología y la filosofía, pues sólo rompiendo los moldes consagrados por la división académica del trabajo es posible ver los fenómenos a una nueva luz. Se trata de leer e interpretar a Goethe desde la impronta que su obra ha dejado en la sociología y también de leer e interpretar a Max Weber desde su recepción de Goethe. Un tipo de crítica literaria orientada sociológicamente se da la mano con la búsqueda de las raíces literarias y culturales de la sociología clásica y con el planteamiento de una filosofía de la ciencia social que intenta descubrir en las referencias valorativas del propio Weber un punto de vista arquimédico desde el que interpretar los grandes temas de su pensamiento. Así pues, Goethe desde Weber y Weber desde Goethe como dos planos que constantemente se entremezclan y se refieren mutuamente. Interpretar a Weber estriba, entre otras cosas, en ponerle en relación con la matriz cultural que nutre su reflexión, y leer a Goethe hoy consiste en comprender las sucesivas lecturas que el tiempo y otros autores —entre ellos los sociólogos clásicos— han ido depositando encima, como si de un palimpsesto se tratara.

En torno al tema del Fausto es posible encontrar «afinidades electivas» entre la sociología de Max Weber y la obra literaria de Goethe y de Thomas Mann. Weber se refiere en muchos lugares de su obra de una manera más o menos directa al *Fausto* de Goethe, de donde toma prestados conceptos, temas, metáforas y citas. Por su parte, en la novela de Thomas Mann *Doktor Faustus* es posible rastrear tanto la herencia de Goethe como la influencia de Max Weber. De esta manera, parecería que la sociología se convierte en un gozne de unión entre dos obras literarias fundamentales de la lengua alemana.

Ciertamente resulta un ejercicio apasionante seguir el derrotero del mito de Fausto a lo largo de los cuatro últimos siglos, analizando las variaciones y reinterpretaciones a que ha sido sometida la vieja leyenda medieval. Esas variaciones podrían ser un eje para descubrir los cambios de mentalidad porque parecería que, de una u otra manera, cada generación se ha visto obligada a escribir su

propia versión del Fausto. Tal vez tuviera razón Pushkin al señalar que el mito de Fausto es la *Ilíada* de la vida moderna. Pero lo que me interesa destacar aquí es cómo el mito fáustico en la versión de Goethe traspasa las fronteras de la literatura hacia el campo de la ciencia social. Y esto de varias maneras, pues no sólo se trata de citas, más o menos eruditas, para embellecer el discurso de la sociología o de ejemplos para clarificar el pensamiento social, sino que se llega hasta la interpretación de toda la modernidad como una época fáustica al modo en que lo hace Berman en el primer capítulo de su conocido libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire* o, claro está, al análisis sociológico del contenido de la obra de Goethe como el realizado por Simmel o por Lukács.

Los ejemplos del uso de citas del *Fausto* en la ciencia social se podrían multiplicar. Como botón de muestra baste recordar que las reflexiones de Marx sobre el dinero en el tercero de los *Manuscritos de 1844* se abren con un texto del *Fausto* de Goethe, al que sigue una larga cita del *Timón de Atenas* de Shakespeare. Marx elige las palabras de Mefistófeles a Fausto para explicar que el yo y la personalidad del individuo no están limitados por su individualidad sino que se extienden gracias a la propiedad, pues en la sociedad capitalista la fuerza de cada uno es tan grande como lo sea la fuerza de su dinero, «lo que el dinero puede comprar, eso *soy yo*, el poseedor del dinero mismo»:

¡Qué diablo! ¡Claro que manos y pies,
y cabeza y trasero son tuyos!
Pero todo esto que yo tranquilamente gozo,
¿es por eso menos mío?
Si puedo pagar seis potros,
¿No son sus fuerzas mías?
Los conduzco y soy todo un señor
Como si tuviese veinticuatro patas.

Claro está que Marx habría podido expresar la misma idea sin tener que recurrir a citar a Goethe o a Shakespeare. Pero la citación

de un texto literario en la sociología es sólo un primer peldaño en un proceso de comunicación entre literatura y ciencia social, proceso que culmina en la interpretación de la obra de un sociólogo a partir de los textos literarios que cita. En este sentido no se trata tanto de un ejercicio de sociología de la literatura, sino de descubrir la literatura *en* la sociología, desentrañando el papel que los textos literarios han desempeñado en la explicación sociológica. Pues no en vano los mitos literarios traspasan fronteras e inciden en otros campos. Esto es particularmente cierto en los orígenes de la sociología clásica alemana, surgida en un humus cultural empapado de tradiciones literarias y filosóficas.

En concreto, la obra de Max Weber —sin lugar a dudas el más importante de los sociólogos alemanes de nuestro siglo— se encuentra atravesada por la herencia de Goethe tanto en el lenguaje como en los temas que desarrolla. Esto ha pasado desapercibido a causa de la división académica del trabajo, pero sería importante rastrear las huellas de la literatura en la ciencia social —y en la ciencia en general— para tener una visión más compleja y acertada de nuestra cultura. Y es que la historia de la sociología no debería recoger sólo la historia de su *logos* particular, sino también la de su *mithos*, que no es negado completamente por aquél, sino que le acompaña en su desarrollo. Así, en muchos textos de Max Weber, junto al lenguaje científico propio del *logos*, podemos encontrar en pasajes clave alusiones constantes al lenguaje simbólico y alegórico de los mitos culturales del *daimon*, del diablo, de los dioses, los demonios o el destino. Y tal vez no pueda ser de otra manera, pues el orden del discurso científico topa necesariamente con lo inexpresable en sus propios términos y necesita recurrir a la metáfora, a la alegoría, a un tipo de lenguaje, en suma, que sólo es interpretable desde las coordenadas de una larga tradición cultural. En el caso concreto de Max Weber, la mayor parte de esas formas de lenguaje mítico pertenecen a la herencia de Goethe. En lo que sigue me voy a centrar únicamente en algunos elementos del *Fausto* de Goethe retomados por Max Weber y que son muestra de una influencia más profunda.

El Fausto *de Goethe en Max Weber: imposibilidad de la personalidad total y pacto con el diablo*

Si pasamos de las citas concretas a una influencia temática más de fondo, nos encontramos con que el mito de Fausto tiene dos vertientes principales en Max Weber: 1) crítica de la idea romántica de la personalidad total —de aquel individuo que hiciera suya la voluntad y las palabras de Fausto: «Lo que está repartido en la humanidad entera quiero yo experimentarlo en lo más íntimo de mi ser»—, y 2) la concepción de la política como pacto con el diablo.

Es necesario recordar que la identidad personal moderna tiene en Weber tres claves fundamentales: una clave religiosa en el concepto de *Beruf* (profesión-vocación) analizado en *La ética protestante*, pero que se extiende hasta sus famosas conferencias sobre la ciencia y la política como «profesión-vocación»; una clave goethiana en el descubrimiento del *daimon* que maneja los hilos de la existencia individual; y una clave kantiana, pues la personalidad se define por la consistencia con los valores últimos que dan sentido a la propia vida. Además, la clave religiosa acaba, en último término, referida a Goethe, al aceptar explícitamente Max Weber en las conclusiones de *La ética protestante* lo que aquél quiso enseñarnos, desde las alturas de su profundo conocimiento de la vida, en los *Años de andanzas de Guillermo Meister* y en el final del *Fausto.*

El final de *La ética protestante* prolonga las reflexiones de Goethe sobre el final de la idea de la humanidad bella. Max Weber se hace eco, explícitamente, de las palabras de Goethe e intenta recoger las enseñanzas de los *Años de andanzas de Guillermo Meister* y de la conclusión del *Fausto*, expresando la necesidad de la renuncia a la universalidad fáustica de lo humano y la limitación consiguiente al trabajo especializado y profesional como condición del obrar valioso en el mundo actual: «El puritano *quiso* ser un hombre profesional *[Berufmensch]*, nosotros *debemos* serlo». Esto significaba para Max Weber, al igual que para Goethe, la renuncia y la despedida de una época de la humanidad integral y bella, época que ya no volverá a darse en nuestro desarrollo cultural moderno, de la

misma manera que no volvió a repetirse el florecimiento de Atenas en la antigüedad.

La personalidad total e integrada ha sido rota ya definitivamente por la división del trabajo. Weber es consciente de vivir en una época en la que el sujeto se ha escindido en pluralidad de fragmentos. Señala con acierto el final de la armonía clásica representada simbólicamente por la unión de las diosas de la belleza, la bondad y la verdad. Ya no es posible recuperar aquellos momentos de plenitud a los que todavía estaba consagrado el edificio de la antigua Ópera de Frankfurt: *Dem Wahren, Schönen, Guten* (A la Verdad, la Belleza y la Bondad). Estas tres deidades se han hecho trágicamente incompatibles entre sí en la modernidad: si sacrificamos ante el altar de una de ellas, nos vemos expulsados del templo de las demás, pues los dioses de los distintos sistemas y valores mantienen entre sí una lucha eterna, sobre la que decide el destino y no la ciencia:

> Si hay algo que hoy sepamos bien es la verdad vieja y vuelta a aprender de que algo puede ser sagrado, no sólo aunque no sea bello sino *porque* no lo es y *en la medida* en que no lo es [...] También sabemos que algo puede ser bello, no sólo aunque no sea bueno, sino justamente por aquello por lo que no lo es. Lo hemos vuelto a saber con Nietzsche y, además, lo hemos visto realizado en *Las flores del mal*, como Baudelaire tituló su libro de poemas. Por último, pertenece a la sabiduría cotidiana la verdad de que algo puede ser verdadero aunque no sea bello, ni sagrado, ni bueno [14].

Esta escisión de los valores tiene su correlato en la división social del trabajo: las distintas facetas de la vida —religión, economía, ética, ciencia, burocracia...— compiten entre sí y no es posible abarcarlas en su totalidad. Weber extiende el certificado de defunción del «hombre completo», del *Kulturmensch*, cuyo último gran representante, en su opinión, fue Goethe. El «hombre de cultura»

[14] Max Weber, «La ciencia como vocación», en la edición de Alianza, *El político y el científico*, Madrid, 1984, p. 216.

es sustituido por el mero especialista que resuelve técnicamente problemas técnicos, sin ser capaz jamás de tener una visión de conjunto. Y retomando formulaciones goethianas, Weber establece como tarea de nuestra época la *vita activa*, el ponerse al trabajo y responder, como ser humano y como profesional, a las «exigencias de cada día», lo cual será simple y sencillo si cada cual encuentra el *daimon* que mueve los hilos de su vida y le presta obediencia.

Sin embargo, según afirma también Goethe, la voluntad guiadora del *daimon* puede echar por falsos caminos. En ocasiones, además, el poder positivo del *daimon* y el poder negativo del diablo se encuentran, y la búsqueda del *daimon* que rige la vida del individuo acaba convirtiéndose en un pacto con el diablo. Esto ocurre especialmente en el campo de la política, según documenta Max Weber, y en el campo de la creación musical, tal como podemos leer en el *Doktor Faustus*, de Thomas Mann: cuando se nos niega el genio creador, bien sea éste artístico o político, la creatividad sólo se puede conseguir mediante un pacto con Mefistófeles o con el «Ángel de la ponzoña», que son los nombres del diablo en Goethe y Thomas Mann, respectivamente.

La idea del *daimon*, de la personalidad daimónica que ejerce una verdadera atracción sobre los hombres, es fundamental para la concepción weberiana del carisma y para su idea de la política moderna. La competición electoral se basa en la fuerza del carisma de un líder con capacidad de atraer a grandes masas de votantes y en la férrea organización burocrática del partido. Sin carisma o sin máquina burocrática que respalde, la política de cualquier partido moderno está abocada al fracaso. Pero para que la personalidad de un político sea atrayente ha de reunir tres condiciones: entrega apasionada al dios o demonio que gobierna la causa política en la que uno cree, responsabilidad con respecto a esa causa y mesura o capacidad para mantener la cabeza fría y la distancia frente a los acontecimientos, los hombres y las cosas. El problema que tiene que resolver todo político es cómo conjugar la pasión ardiente y la mesurada frialdad, cómo unir los impulsos del corazón con la

frialdad de la cabeza que debe impregnar las decisiones políticas. Sin embargo, la entrega apasionada al *daimon* de la política se convierte con mucha facilidad en la adoración del poder en cuanto tal, en el «baladronear de poder como un advenedizo o complacerse vanidosamente en el sentimiento de poder». Pues bien: en el momento en que el político deja de estar al servicio de una causa, sea ésta la que sea, para convertirse en un mero «político de poder» *(Machtpolitiker),* en alguien que busca a toda costa lograr el poder o permanecer en él, la búsqueda del *daimon* deja paso al pacto con el diablo. La fuerza positiva del *daimon* es sustituida por el poder de lo negativo, de lo diabólico.

El paso de la «búsqueda del *daimon*» al «pacto con el diablo» en política tiene como intermediario, en Max Weber, la constatación de las complejas relaciones entre el bien y el mal, o entre virtudes y vicios, o la certeza de la difícil transformación de los intereses personales en la vida económica privada en una función de bienestar colectivo: el bien perseguido por el individuo no se transforma necesariamente en un bien para la sociedad. En este punto Weber invierte conscientemente la vieja idea liberal que, en diversas versiones religiosas o secularizadas, había servido como fórmula legitimadora de los intereses políticos y económicos del individuo.

En las relaciones del individuo con su *daimon* existían, para Goethe, dos soluciones posibles: la huida («traté de salvarme de ese ser terrible») y el intento de dominarlo, tal y como se plasma en el drama de *Egmont.* Ciertamente este intento es complicado, e incluso el propio Egmont reconoce que el destino se impone sobre la voluntad del hombre. Para Weber la única salida posible es la búsqueda del *daimon,* aunque sólo podamos tomar valientemente las riendas del carro de nuestro destino y desviar las ruedas de piedras y caídas.

También para Goethe en las relaciones con el diablo hay dos posibles soluciones: o pactar con él o seguir sus pasos. Max Weber hereda estas dos soluciones, tal como puede verse en las conferencias de Múnich, si bien en la «Ciencia como vocación» predomina la idea de seguir los pasos del diablo, mientras en la «Política como

vocación» cobra más fuerza la imagen del pacto. En la ciencia es necesario caminar con el diablo hasta el final, seguir los pasos del proceso de intelectualización para ver cuáles son sus consecuencias, analizar los poderes y los límites del proceso de racionalización occidental. Pero el diablo de la política, que es muy otro, impondrá condiciones más exigentes y frecuentemente forzará a firmar un pacto con sangre, pues el conflicto entre el *daimon* interior de la política y las circunstancias diabólicas exteriores se puede plantear en cualquier momento.

Según Max Weber, en la política la búsqueda del *daimon* se transforma necesariamente en un pacto con el diablo, en un pacto con las potencias diabólicas que acechan en torno a todo poder, a toda utilización de la fuerza y de la violencia legítima. El pacto con el diablo significa, en primer lugar, que el político ha de ser consciente de la falsedad de la tesis de que de lo bueno sólo puede resultar el bien y de lo malo sólo el mal. Ya no es posible la «solución optimista» de Goethe, sino que, por el contrario, la búsqueda del bien produce el mal, o el bien ya no puede ser considerado de otra forma que como una de las «flores del mal» en el sentido de Baudelaire. Pero esta idea es ya una vieja experiencia de todas las grandes religiones, desde el hinduismo hasta el mazdeísmo pasando, claro está, por el cristianismo:

> También los cristianos primitivos sabían muy exactamente que el mundo está regido por los demonios y que quien se mete en política, es decir, quien accede a utilizar como medios el poder y la violencia, *ha sellado un pacto con el diablo*, de tal modo que ya *no* es cierto que en su actividad lo bueno sólo produzca el bien y lo malo el mal, sino que frecuentemente sucede lo contrario. Quien no ve esto es un niño, políticamente hablando [15].

La política impone necesariamente sus condiciones, y la utilización de la violencia y del poder como instrumentos son vehículos que, una vez en marcha, no es posible abandonar cuando uno

[15] Max Weber, «Política como vocación», en la edición ya citada de Alianza, p. 168.

quiere. Weber insistirá una y otra vez en la incompatibilidad entre política y religión: se trata de dos mundos contrapuestos entre los que no hay mediación posible. Todo intento de una religión de salvación de utilizar la política y la violencia como medio acaba poniendo en peligro la «salvación del alma». Si utiliza la política, tarde o temprano se le planteará el problema de que para conseguir fines «buenos» hay que contar con medios moralmente malos, y se verá confrontado también con el problema de las consecuencias laterales o no queridas de la acción, y con el problema de los «efectos perversos» de las buenas intenciones.

Precisamente para Max Weber, el pacto con el diablo también significa que en política no es suficiente una ética de puras intenciones o convicciones, pues se suele cumplir la paradoja de los efectos frente a las intenciones o, como expresa paradigmáticamente el refranero español, «el suelo del infierno está empedrado de buenas intenciones». Por ello, el político ha de ser responsable de sus actos y decisiones, y Weber acabará abogando, en el terreno de la política, por una síntesis entre la ética de intenciones o convicciones *(Gesinnungsethik)* y la ética de responsabilidades *(Verantwortungsethik)*.

De Max Weber a Thomas Mann

Algunos de los temas del análisis sociológico realizado por Max Weber al final de la Primera Guerra Mundial serán retomados por Thomas Mann en sus reflexiones durante la segunda gran guerra y, especialmente, en la gran novela escrita durante el exilio americano tras la toma del poder por los nazis. Si la primera gran tragedia alemana —y también europea y mundial— de este siglo lleva a Weber a recuperar el patético simbolismo encerrado en la alegoría del pacto de Fausto con el diablo, las circunstancias mucho más trágicas de la segunda conducen a Thomas Mann a escribir su propia versión del Fausto. Una versión mucho más desgarrada y pesimista que la de Goethe, porque también en Mann —al igual que

en Weber— la Providencia que convertía todo mal en bien ha desaparecido por completo. Después de los acontecimientos históricos de nuestro siglo, el *Fausto* de Goethe tenía que resultar necesariamente ingenuo en su optimismo. Y sin embargo la imagen del pacto con el diablo, aunque cambiada, permanece tanto en Weber como en Thomas Mann, pues significa tal vez —en palabras de este último— la mejor manera de llamar la atención acerca del peligro de un bárbaro mundo subterráneo dentro de la civilización moderna alemana, mundo subterráneo que acaba imponiendo sus leyes sobre la realidad construida encima.

Tanto en la novela *Doktor Faustus* como en las reflexiones y conferencias de Thomas Mann durante su exilio en Estados Unidos aparece una y otra vez el problema de las complejas relaciones entre el bien y el mal, analizado a dos niveles diferentes aunque interconectados: religión y política. En la vertiente religiosa se plantea ligado al problema de la teodicea, mientras que en la vertiente política se encuentra unido a la cuestión de las consecuencias perversas de la acción humana orientada por buenas intenciones. Política y religión son dos reinos donde el bien y el mal se encuentran entremezclados, donde el bien se transforma en mal y viceversa, donde el bien no puede ser ya otra cosa que una *fleur du mal*.

Así, por ejemplo, en la conferencia «Deutschland und die Deutschen», pronunciada en Estados Unidos y publicada en 1945, Thomas Mann reflexiona sobre el destino trágico de Alemania y afirma que el alemán medio considera la política como el reino del mal, como un espacio que con derecho debe pertenecer al diablo. Con la vista puesta en la historia alemana tiene uno la impresión —afirma Thomas Mann— de que el mundo no es sólo la creación de Dios, sino su obra en común con alguien más. Uno querría atribuir a Dios el hecho de que del mal pueda resultar el bien, pero el hecho tan frecuente de que el bien acabe produciendo el mal es la contribución del otro. Los alemanes pueden preguntarse con razón por qué precisamente a ellos el bien se les transforma en mal en sus propias manos, por qué sus tendencias universalistas y cosmopolitas terminan produciendo el imperialismo y el nacionalismo del

Tercer Reich, o por qué la cualidad más típicamente alemana, la tendencia a la «interioridad» *(Innerlichkeit),* acaba produciendo resultados nefastos al abandonar a su suerte el campo de la política como el «espacio público» donde el «hombre interior» no tiene nada que hacer, o por qué, en fin, el romanticismo alemán, que comienza siendo una expresión de la interioridad, de la búsqueda de la belleza y de la libertad, acaba poseyendo una enfermiza afinidad con la muerte, con lo irracional, con la búsqueda de un entronque comunitario con el pasado e impulsando las fuerzas de la contrarrevolución o irrumpiendo en la histérica barbarie de los fenómenos de masas de un Hitler. Thomas Mann rechaza la fácil solución de la existencia de dos Alemanias, una portadora de lo malvado y otra heredera del espíritu de Kant o de Goethe; en su opinión sólo hay una, en la que el bien, por la «astucia del diablo» *(Teufelslist),* acaba convirtiéndose en mal [16].

Doktor Faustus es, entre otras muchas cosas, una alegoría de la transformación del bien en mal, del influjo de lo demoníaco en la música, en la política y, en general, en la vida humana. En el genio creador conviven la razón y el soplo divino de la inspiración con las fuerzas demoníacas e irracionales, y la cultura en su conjunto «no es otra cosa que la devota y ordenadora, por no decir benéfica, incorporación de lo monstruoso y de lo sombrío en el culto de lo

[16] Cfr. Thomas Mann, «Deutschland und die Deutschen», en el vol. XII de sus *Gesammelte Werke*, Berlín, Aufbau, 1956, especialmente pp. 568-574. La melancólica y trágica historia de la «interioridad» alemana es expresada también de una forma diferente por Thomas Mann como la unilateralidad de la idea tradicional de *Bildung*, de formación, en la que los elementos expresamente políticos han desaparecido de la escena en aras del desarrollo del «hombre interior». De ahí su alabanza de los *Wanderjahre* de Goethe, pues percibe aquí, al igual que Max Weber, la tendencia contraria, la exigencia de abandonar el «refugio interior» y dedicarse a una actividad profesional útil a la sociedad. El paralelismo se extiende a la valoración de Lutero. Thomas Mann describe la ambivalencia de Lutero al exigir la sujeción política del individuo cuya conciencia religiosa él mismo había contribuido a liberar en la interpretación personal de la Escritura frente a toda limitación institucional. Max Weber, por su parte, habla de cómo el luteranismo justifica el Estado autoritario, pues Lutero quita del individuo concreto la responsabilidad ética de la guerra para arrojarla sobre la autoridad, a la que se puede obedecer, sin ser culpable, en todo salvo en cuestiones de fe.

divino» [17]. Estas palabras de Serenus Zeitblom, el narrador de la vida de su amigo, el compositor alemán Adrian Leverkühn, simbolizan uno de los temas clave de la novela.

También el *Doktor Faustus* significa en la obra de Thomas Mann el paso de la búsqueda del *daimon* al pacto con el diablo. Si Thomas Buddenbrook representaba la vida disciplinada al servicio de la *Beruf*, la ascética y disciplinada vida burguesa, si Gustav Aschenbach simbolizaba en *Muerte en Venecia* la compleja vida del artista, en la que el servicio disciplinado al *daimon* interior de la música choca con la belleza en sí, en Adrian Leverkühn la proximidad de la esterilidad creadora y la desesperación lúcida le predisponen a buscar una salida mediante un pacto con el diablo. En este sentido, Leverkühn es un símbolo no sólo del artista o del intelectual, sino también de toda una cultura y de toda una época.

Pero *Doktor Faustus* no es sólo la tragedia de un músico que vende su alma al diablo para conseguir tiempo, años de actividad creadora sin tregua. Es también la tragedia de toda una sociedad que para lograr la hegemonía política sella un pacto de sangre con el diablo. Y esta segunda tragedia no está sólo representada simbólicamente en Adrian Leverkühn, sino que se hace realidad en las continuas referencias del narrador Serenus Zeitblom a las circunstancias políticas e históricas de la vida de su amigo. Así pues, nos encontramos con un doble pacto con las potencias diabólicas: para conseguir la creatividad musical en un caso y para alcanzar el éxito político en otro. Y esta conexión entre los dos niveles fue pensada explícitamente por Thomas Mann [18].

Música y política, tragedia del individuo y tragedia de la colectividad, pacto individual y pacto colectivo con el diablo son los dos niveles en que se desarrolla la novela de Thomas Mann. La transición entre uno y otro es continua y está posibilitada por la inclusión de la figura del narrador, pues las dos perspectivas se unifican en el relato de Serenus Zeitblom sobre la actividad musical

[17] Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa, 1984, p. 15.
[18] Cfr. T. Mann, *Los orígenes del Doktor Faustus*, ed. cit., pp. 31-32.

de su amigo, enmarcada en las coordenadas históricas a las que va haciendo referencia una y otra vez.

De esta manera, el pacto individual del compositor Adrián Leverkühn con el diablo para conseguir tiempo creador en el campo de la composición musical se ve acompañado y puesto en paralelismo con el pacto colectivo de la Alemania nazi con las potencias del mal con el objetivo de alcanzar el dominio militar y político sobre el mundo. El proceso de la febril actividad musical, de desesperación y de la locura del compositor va acompañado por la desesperación y la locura colectivas del pueblo alemán. Esta tragedia colectiva se nos va haciendo realidad a lo largo de la novela a través de las noticias sobre la guerra, sobre la revuelta de los estudiantes de Múnich ahogada en sangre, el terrible bombardeo de la ciudad de Durero o también el de Múnich, durante el cual Serenus Zeitblom, sentado en su estudio, pálido y con el cuerpo temblando como temblaban paredes, puertas y ventanas, continúa escribiendo la vida de su amigo, si bien con el pulso más agitado que de costumbre. Todas estas cosas se nos van contando «a fin de que el lector quiera tener presentes las circunstancias históricas que prevalecen mientras escribo la narración de la vida de Adrian Leverkühn y comprenda, como es natural, que la excitación, hija del trabajo, se asocie con la que provocan los acontecimientos, hasta el punto de llegar a confundirse una con otra» [19].

Y precisamente las últimas palabras de la novela, una vez consumada en la demencia y en la muerte la tragedia del compositor Adrian Leverkühn, se refieren a la otra catástrofe, la nacional, en la que el pacto de Alemania con el diablo conduce al desastre, después de unos comienzos aparentemente exitosos:

> Alemania entonces, enrojecidas las mejillas por la orgía de sus deleznables triunfos, iba camino de conquistar el mundo, *en virtud del tratado que firmara con su sangre y que trataba de cumplir.* Hoy se derrumba, acorralada por mil demonios, un ojo tapado con la mano, el otro

[19] T. Mann, *Doktor Faustus*, pp. 203-204.

> fijo en la implacable sucesión de las catástrofes. ¿Cuándo alcanzará el fondo del abismo? ¿Cuándo, de la extrema desesperación, surgirá el milagro, más fuerte que la fe, que le devuelva la luz de la esperanza? Un hombre solitario cruza sus manos y dice: «¡Amigo mío, patria mía, que Dios se apiade de vuestras pobres almas!» [20]

Con estas palabras finales de la novela de Thomas Mann quiero concluir este capítulo no sin antes recalcar que en las «afinidades electivas» entre sociología y literatura parecería existir siempre un viaje de ida y vuelta. El tema literario del *Fausto* de Goethe y del pacto con el diablo es traducido sociológicamente por Max Weber y vuelve de nuevo a la literatura de la mano de Thomas Mann [21].

[20] *Ibídem*, p. 588; la cursiva es mía.

[21] He desarrollado este tema con mayor detalle en mi libro *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*, ed. cit., pp. 162-187.

CAPÍTULO 8

METÁFORAS DE LA IDENTIDAD: UNA IRONÍA SOBRE CHARLES TAYLOR



Figura 22. Plaza Wittenberg en Berlín, escenario del paseo benjaminiano. En primer término, la estación del metro. El edificio de la izquierda son los grandes almacenes KaDeWe. Al fondo, la iglesia en honor del káiser Guillermo

Un paseo benjaminiano por Berlín

Si una noche de invierno un viajero, acordándose de sus lecturas de Walter Benjamin sobre el mundo de las mercancías y sobre la vida agitada de las metrópolis, quisiera revivir en Berlín las experiencias descritas por él acerca de los pasajes comerciales, debería bajarse del metro en la estación Wittenbergplatz —por cierto, tal vez la estación de metro *art-decó* o *Jugendstil* más impresionante— y se encontraría frente al edificio de KaDeWe, abreviatura de *Kaufhaus des Westens*, el primer templo del consumo dedicado en su totalidad a la diosa mercancía e inaugurado en 1907, curiosamente algunos años más tarde de que el sociólogo Georg Simmel escribiera su *Filosofía del dinero.* El edificio de KaDeWe, pionero de tantos otros grandes almacenes de Berlín, destruido en la segunda gran guerra por un avión que cayó abatido sobre su patio de luces y reconstruido en el año cincuenta, se convirtió en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta en escaparate y símbolo del capitalismo de consumo occidental frente a la economía socialista de la Alemania oriental.

El viajero comienza su paseo recordando los análisis de Simmel, Benjamin y Kracauer sobre la moda y el mundo de la mercancía,

teniendo en mente también los poemas de Baudelaire sobre la fugacidad de la moda o acerca de la modernidad como «lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno e inmutable», o sobre los cambios de la gran ciudad:

> Murió el viejo París (Cambia de una ciudad
> la forma, ¡ay!, más deprisa que el corazón de un hombre) [1].

Gran ciudad, mundo de las mercancías, *flâneur* como contrapartida necesaria. Y dentro de Alemania cabe señalar la herencia simmeliana contenida en los análisis de Walter Benjamin y también en los de Siegfried Kracauer [2]. Tanto la descripción benjaminiana del *flâneur* o paseante solitario de la gran ciudad en la que florecen las mercancías y los pasajes comerciales como la contrapartida de Kracauer en su descripción del «ornamento de las masas» tienen una marcada impronta de Simmel. Ciertamente no es la única influencia, pues también habría que tener en cuenta la vivencia directa de la gran ciudad de Berlín tanto para explicar la obra de

[1] Ch. Baudelaire, «El cisne», poema LXXXIX de *Las flores del mal*, en la edición bilingüe de A. Verjat y L. Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1991, p. 341. Tanto esta obra como los *Pequeños poemas en prosa* sólo son entendibles desde una perspectiva que considere a Baudelaire como el poeta de la ciudad moderna. En él, como dirá Benjamin, «París se hace por vez primera tema de poesía lírica». Véase también la interpretación sociológica hecha por M. Berman en «Baudelaire: El modernismo en la calle», cap. 3 de su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, pp. 129-173.

[2] S. Kracauer, uno de los más brillantes analistas de la cultura de masas de los años treinta, se sitúa en la «puerta abierta a la realidad» por G. Simmel. Cfr. el capítulo sobre Simmel contenido en la colección de ensayos de Kracauer *Das Ornament der Masse*, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, pp. 209-248. Una buena interpretación de Kracauer en el contexto teórico de Simmel y Benjamin puede verse en el libro de D. Frisby *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en las obras de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, Visor, 1992. Sobre Benjamin y los pasajes comerciales véase su *Das Passagen-Werk*, en los *Gesammelte Schriften*, vol. V, 1 y 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, así como el libro de S. Buck-Morss *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1995. Los siguientes párrafos los retomo de mi análisis de Simmel en el capítulo 11 del libro colectivo E. Lamo de Espinosa, J. M. González García y C. Torres Albero *La sociología del conocimiento y de la ciencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 259.

Benjamin como la de Kracauer, así como, por otro lado, el influjo de la tradición literaria que comienza en Poe («El hombre de la multitud»), continúa en Baudelaire *(Pequeños poemas en prosa)* y culmina en Benjamin («El *flâneur*, en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*). En esta última tradición, la ciudad es vista como un gran conglomerado de individuos resultado de la descomposición provisional o permanente de los grupos y de las clases. Y la figura más importante en este contexto —literaria y sociológicamente hablando— es el paseante solitario o *flâneur*, atraido por la multitud y por el mundo de las mercancías, de los escaparates de las tiendas y de los anuncios luminosos. Sirvan como ejemplo de este camuflarse del individuo en la colectividad, del «arte de gozar de la muchedumbre», las palabras de Baudelaire:

> El pensativo y solitario paseante obtiene una singular embriaguez de esta comunión universal. Quien se desposa fácilmente con la multitud, conoce gozos febriles, de los que quedarán eternamente privados, el egoísta, cerrado como un cofre, y el perezoso, metido en su interior como un molusco [3].

Walter Benjamin prosigue con esta percepción del individuo en la multitud, conectándola, además, con el tema de las mercancías y de los pasajes comerciales:

> La multitud no es sólo el asilo más reciente para el desterrado; además es el narcótico más reciente para el abandonado. El *flâneur* es un abandonado en la multitud. Y así es como comparte la situación de las mercancías. De esa singularidad no es consciente. Pero no por ello influye menos en él. Le penetra venturosamente como un estupefaciente que le compensa de muchas humillaciones. La ebriedad a la que se entrega el *flâneur* es la de la mercancía arrebatada por la rugiente corriente de los compradores [4].

[3] Ch. Baudelaire, «Las multitudes», en *Pequeños poemas en prosa*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 66.

[4] W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, p. 71. Desde el contexto español no estaría de más recordar la descripción que Mesonero

Con estas ideas en la cabeza, nuestro viajero prosigue su caminar, su «flanear» benjaminiano a lo largo del mundo de las mercancías y los centros comerciales de la gran ciudad y llega a la *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, pero lo que le llama la atención no son tanto las dos iglesias, símbolo de la destrucción del viejo Berlín y de la reconstrucción, sino la multitud, la muchedumbre en un aspecto que pasó inadvertido para Benjamin y que refleja la pluralidad de la metrópoli contemporánea y su multiculturalismo. Los alrededores de las dos iglesias son el punto de encuentro no sólo de todas las tribus urbanas que conviven en Berlín, sino también, y de una manera especial, de todas las «nuevas» culturas procedentes de los antiguos países del Este —polacos, checos, rusos de diversas procedencias, rumanos, croatas, bosnios, serbios huidos de la guerra de la antigua Yugoslavia— y también de los movimientos migratorios del sur hacia el norte —africanos y sudamericanos de múltiples países— y representantes de los turcos que, como *Gastarbeiter*, conviven en Berlín desde hace tiempo, especialmente en el barrio de Kreuzberg. Berlín, punto de encuentro: babel de lenguas, crisol multicultural, mezcla de músicas «étnicas» y también reconversión de la mercancía, pues muchos de estos grupos sobreviven a base de vender sus propios productos artesanales, restos reales o pintados del muro, o *Andenken* del ejército soviético, como galones, medallas, gorros de oficiales o abrigos para el duro invierno siberiano. De esta forma, resucitan los viejos zocos o bazares en el corazón mismo de los templos de la mercancía moderna.

Nuestro viajero prosigue su flanear por la gran avenida del *Ku'damm*, entre las luces de neón de los grandes comercios de lujo,

Romanos hace de su viaje a París en *Memorias de un setentón* (1880). Mesonero destaca entre sus recuerdos de París la impresión de las mercancías, los pasajes comerciales y el «flanear», que no sabe cómo traducir y que define como «andar curioseando de calle en calle y de tienda en tienda», contraponiéndolo además con Madrid, pues «ya se ve que el que tratara de *flanear* largo rato por la calle Mayor o la de la Montera, muy luego daría por satisfecha su curiosidad, porque en un pueblo sin industria propia y que tiene que importar del extranjero la mayor parte de los objetos, debe ser reducido el acopio de ellos, y no dar materia a una prolongada contemplación». (Mesonero: *Memorias de un setentón*, B.A.E., tomo CCIII, Madrid, Atlas, 1967, p. 304.)

restaurantes de todo tipo, cines... pensando en la ciudad como gran laberinto y en la metáfora también benjaminiana de los nombres de las calles como mundos, cosmos o universos lingüísticos:

> La ciudad ha hecho posible a todas las palabras, o al menos a un gran número de ellas, lo que estaba reservado a una mínima parte o a una clase privilegiada de palabras: ser ensalzadas a la aristocracia del nombre. Esta revolución del lenguaje habría sido realizada por lo más vulgar: la calle. La ciudad, merced a los nombres de las calles, es un cosmos lingüístico [5].

Benjaminianamente, el viajero va leyendo los rótulos de las calles que cruza en su camino *(Uhlandstrasse, Knesebeckstrasse)* hasta que una llama poderosamente su atención y le obliga a detenerse: *Bleibtreustrasse.* Si tuviera a mano un libro sobre las calles de Berlín, o si fuese alemán, de nacimiento, podría entender que la calle está dedicada a un nombre propio, pues *Bleibtreu* es un típico apellido judío-alemán, y quizá también sabría que Carl Bleibtreu fue un importante escritor nacido en Berlín en 1859, propulsor de una síntesis entre romanticismo y naturalismo, colaborador en revistas de vanguardia y en la creación de la *Freie Bühne* berlinesa, el primer teatro que representó dramas naturalistas. Todo esto lo ignora nuestro viajero, y en su alemán aprendido —a veces la distancia respecto a un lenguaje o a una cultura distinta de la propia es productiva— interpreta el nombre de la calle literalmente: calle del sé fiel, permanece fiel o, más abstractamente, calle de la fidelidad. Pero —se pregunta— ¿fidelidad a qué o a quién en este mun-

[5] W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, en *Gesammelte Schriften*, vol V, 1, Frankfurt, Suhrkamp, 1991, p. 650. José Miguel Marinas, viejo amigo con quien comparto afinidades benjaminianas, ha llamado mi atención hacia esta cita en uno de sus paseos por las palabras. De este excelente «compañero de viaje» véase su artículo «La fábula del bazar: relatos y estrategias narrativas en la cultura del consumo», de próxima publicación, así como «Las tres heridas de Benjamin: sobre identidad y relato», en el Coloquio Internacional sobre «Walter Benjamin: del texto a la política», Barcelona, Anthropos, en prensa, y «Paisaje primitivo del consumo: Alegoría frente a analogía en los *Pasajes* de Benjamin», *La balsa de la Medusa*, 34, 1995, pp. 7-26.

do fantasmagórico de las mercancías, en este universo de lo efímero, de lo cambiante, de la moda, del consumo?

El viajero, desconcertado, consulta en la guía que le acompaña siempre con la divisa «sólo se ve lo que se sabe», lee en su mapa a dónde lleva la calle *Bleibtreu* y descubre una respuesta: fidelidad a la gran cultura alemana, pues no puede ser una mera casualidad que la *Bleibtreu* se dirija hacia las calles de Kant, Goethe, Schiller, que conduzca al teatro de Schiller o a la Ópera alemana. Hay que ser extranjero en Berlín para percibir la realidad de la ciudad de manera distinta.

Pero el viajero no se queda satisfecho con esta respuesta porque, siendo como es un lector de Charles Taylor, el *treu* alemán le resulta demasiado cercano al *true* inglés, y traduce: calle de la autenticidad. Con esto Taylor se quedaría satisfecho: *You must be true to yourself* (debes ser fiel a ti mismo) elevado a la dignidad de calle berlinesa en un barrio aristocrático.

Y sin embargo, nuestro viajero sigue insatisfecho. Pues, habiéndose aficionado también a la lectura de Norbert Elias, comprende el sentido autoritario oculto en la tradicional versión alemana de la fidelidad o autenticidad. No en vano, según documenta Elias en sus *Studien über die Deutschen*[6] a partir de las cartas de los soldados en los frentes de batalla de la Primera Guerra Mundial —y en parte también de la segunda—, miles de jóvenes fueron llevados a la muerte segura en las trincheras con los dos principios básicos del viejo código moral autoritario: honor y juramento de fidelidad, *Ehre und Treueid.* Esta fidelidad era reforzada en numerosas cartas de la familia recibidas por los soldados, en las que el cumplimiento del deber militar se les exigía como fidelidad a la patria y a la familia, como fidelidad a sí mismos, como autenticidad.

Sumido en la perplejidad ante las múltiples interpretaciones posibles del rótulo de la calle, el viajero echa a andar por ella y se encuentra con otra posibilidad en la que no había pensado todavía: la reconversión multicultural de la fidelidad, ya que cada cul-

[6] Cfr. N. Elias, *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, editado por M. Schröter, Frankfurt, Suhrkamp, 4.ª ed., 1990.

tura es fiel a cosas distintas. En efecto, pocos metros más adelante, el viajero se encuentra con un restaurante francés que ha reinterpretado la idea alemana de *Bleibtreu* a su manera en el rótulo de su establecimiento: *Resté fidèle*, sé fiel —se supone que en el amor y en el gusto de la alta cocina francesa. A continuación, el viajero pasa al lado de otro restaurante —esta vez español— que basa su fidelidad a las esencias patrias en la exhibición de botijos, paelleras, carteles de flamenco y un solitario don Quijote. E inmediatamente hace su aparición un café típicamente berlinés llamado, no podía ser de otra manera, *BleibtreuKaffee*, esta vez ya no en honor del viejo escritor sino por mímesis del *resté fidèle* francés.

Pero dejemos descansar a nuestro paseante-viajero sentado en el fondo del café pasando de las reconversiones reales de la fidelidad a las posibles o imaginarias y vayamos a nuestro debate sobre Taylor, el multiculturalismo y la política del reconocimiento de las identidades ajenas.

Romanticismo, identidad y autenticidad en Taylor

Charles Taylor viene repitiendo machaconamente en sus últimos libros —*The Sources of the Self, The Malaise of Modernity*— y en el artículo «The Politics of Recognition» [7] el mismo análisis de las fuentes y del desarrollo de lo que él considera el núcleo de la identidad moderna y de la actual ética de la autenticidad. Dicho en sus propias palabras:

[7] Cfr. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, 1989. (Hay traducción española de A. Lizón con el título *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós, 1996). El artículo «The Politics of Recognition» puede verse en A. Gutmann (ed.), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, 1994, pp. 25-73. El segundo libro citado de Taylor ha aparecido en castellano con el título *La ética de la autenticidad*, con introducción de C. Thiebaut y traducción de P. Carbajosa, Barcelona, Paidós, 1994. Una interpretación de Taylor mejor elaborada y más equilibrada que la mía puede verse en la introducción citada de C. Thiebaut, así como en el capítulo segundo de su libro *Los límites de la comunidad*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992, pp. 65-102.

> La ética de la autenticidad supone algo relativamente nuevo y peculiar para la cultura moderna. Nacida a finales del siglo XVIII, se erige sobre formas anteriores de individualismo, tales como el individualismo de la racionalidad no comprometida, de la que fue pionero Descartes, cuya exigencia consiste en que cada persona piense por sí misma de forma autorresponsable, o el individualismo político de Locke, que trataba de hacer a la persona y a su voluntad anteriores a la obligación social. Pero la autenticidad también ha entrado en conflicto en algunos aspectos con estas formas anteriores. Es hija del período romántico, que se mostraba crítico con la racionalidad no comprometida y con un atomismo que no reconocía los lazos de la comunidad [8].

Taylor describe el desarrollo de la autenticidad a partir del romanticismo como la búsqueda de la voz interior de la conciencia o de un sentimiento intuitivo que nos dice lo que está bien y lo que está mal. Y en su análisis histórico se basa en dos «héroes»: Rousseau y Herder. Rousseau por su reivindicación de la libertad del individuo para decidir por sí mismo y por su insistencia en recuperar la autenticidad y la transparencia del yo, basando las decisiones morales en el descubrimiento de la voz de la naturaleza que surge en nuestro interior y que frecuentemente es ahogada bien por nuestras pasiones, bien por la artificiosidad de la vida social. Y Herder es reivindicado por su idea de que cada ser humano es único, original e irreemplazable, y debe realizar su vida de una manera original y propia, sin imitar a los demás:

> Existe cierta forma de ser humano que constituye *mi* propia forma. Estoy destinado a vivir mi vida de esta forma, y no a imitación de la de ningún otro. Pero con ello se concede nueva importancia al hecho de ser fiel a uno mismo. Si no lo soy pierdo de vista la clave de mi vida, y lo que significa ser humano para *mí* [9].

[8] Ch. Taylor, *La ética de la autenticidad*, ed. cit., p. 61.

[9] *Ibídem*, pp. 64-65. Taylor repite exactamente el mismo texto en el artículo citado más arriba «The Politics of Recognition»: «There is a certain way of being human that is *my* way. I am called upon to live my life in this way and, and not in imitation of anyone else's life. But this notion gives a new importance to being true to myself. If I am not, I miss the point of my life; I miss what being human means for *me*» (p. 30).

Pero no se trata sólo de que cada individuo sea fiel o auténtico consigo mismo en medio de otros individuos, sino también de que cada pueblo lo sea entre los demás pueblos: «Just like individuals, a *Volk* should be true to itself, that is, its own culture» [10]. O expresado en las palabras de *Sources of the Self*:

> Además, esta noción de originalidad como una vocación no se refiere sólo a los individuos. Herder también la usó para formular un concepto de cultura nacional. Diferentes *Völker* tienen su propia forma de ser humanos y no deben traicionarla imitando a otros. (En particular, los alemanes no deberían imitar a los franceses. Pero Herder fue también un apasionado y pionero anticolonialista.) Ésta fue una de las ideas que originaron el nacionalismo moderno [11].

Taylor recupera acríticamente ciertos postulados de Herder sin analizar de una manera seria lo que ha llovido desde entonces en el análisis del nacionalismo y efectúa esta recuperación como una forma de justificar la nueva «política del reconocimiento» dirigida a comprender y a preservar las diferencias culturales. Pero a mí se me antoja excesivamente problemática la traslación de la autenticidad individual a la colectiva y he de confesar que me pone muy nervioso ese lenguaje de una misión colectiva del propio pueblo, o la idea de *Volk* o de *Volkgeist*, de originalidad de la propia colectividad, etc. por todas las connotaciones que la historia de los nacionalismos en los dos últimos siglos han ido superponiendo sobre dichos conceptos. Si la política del reconocimiento de la pluralidad cultural tiene algo importante que decir hoy ha de saber expresarlo racionalmente y no recurriendo una vez más al lenguaje del sentimiento de pertenencia al propio pueblo o de la especial vocación que ha de cumplir en el conjunto de la humanidad.

Taylor está ciertamente en su derecho de mantener una visión teísta de la realidad moral, de las fuentes del yo o incluso de las fuentes de la convivencia social. Pero lo que no es de recibo es la

[10] Ch. Taylor, «The Politics of Recognition», p. 31.
[11] Ch. Taylor, *Sources of the Self*, ed. cit., p. 376.

traslación de sus creencias religiosas a la descripción de la modernidad, como si el proceso de secularización no hubiera tenido lugar o sea un mero paréntesis que debería ser borrado. El lenguaje típicamente religioso que usa Taylor no sólo para describir las posturas de Rousseau o Herder, sino la suya propia no puede menos que resultar extraño a un oído moderno, a no ser que entendamos dicho lenguaje metafóricamente, lo cual no es la intención del autor. La búsqueda de mi propio camino, de mi llamada interior, de la voz interna de la moralidad, de mi propio y auténtico sentimiento... nos suena hoy cargada de connotaciones religiosas premodernas o del lenguaje del «alma bella» romántica que ya no es posible revivir [12].

Por otro lado, creo que es importante ser conscientes de las reinterpretaciones autoritarias de la autenticidad tanto individual como colectiva. Ya he señalado más arriba lo que significaba la autenticidad en la Alemania guillermina como fidelidad al propio yo, a la familia y a la nación como si fuera una nueva versión del viejo adagio latino *Dulce et decorum est pro patria mori.* En la cultura alemana —y no sólo en la Alemania imperial de Guillermo II— la búsqueda de la interioridad del yo ha sido una buena compañera de viaje del autoritarismo político, porque ha considerado como algo ajeno el campo de lo público, encerrándose en el caracol del propio yo y haciendo oídos sordos a los problemas políticos considerados como externos. Pero esto tal vez no haya sido sólo una exclusividad alemana. Quizá también, y a pesar de la dificultad de interpretar a Rousseau de una manera unívoca, tenga razón Richard Sennett al afirmar que la tiranía política de la pequeña ciudad de Ginebra y la búsqueda rousseauniana de la autenticidad individual hayan ido de la mano [13].

[12] Al surgimiento, desarrollo y ocaso del tema del «alma bella» como símbolo de la transición entre los siglos XVIII y XIX he dedicado el capítulo 3 («Del mundo de la belleza al mundo del trabajo») de mi libro *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la sociología de Max Weber*, Madrid, Tecnos, 1992, pp. 87-142.

[13] Cfr. R. Sennett, *El declive del hombre público,* Barcelona, Península, 1978, pp. 146-175.

Parece que un lugar común de las críticas dirigidas a Taylor radican en la ambigüedad de los planteamientos de su teoría. Como ya he señalado la ambigüedad de su lenguaje y la ambigüedad que históricamente cabe achacar a los usos de la autenticidad, me voy a referir brevemente a otras dos ambigüedades. Habermas, en su comentario crítico al artículo de Taylor sobre la política del reconocimiento, señala que éste permanece ambiguo en el punto decisivo de su pensamiento: ¿está realmente sólo proponiendo una modificación desde dentro de los principios liberales —es decir, el paso en la terminología de Michael Walzer de un liberalismo 1 basado en la preeminencia de los derechos individuales a un liberalismo 2 que permite la actuación estatal favorecedora de la supervivencia de una determinada nacionalidad, cultura o religión— o está, más bien, atacando directamente los principios liberales y el núcleo individualista de la concepción moderna de la libertad? Para Habermas, una aproximación inicial a Taylor sugiere la primera posibilidad, mientras que una lectura más atenta parece favorecer la segunda [14].

Por último, K. Anthony Appiah [15] señala otra ambigüedad, o quizá mejor, tensión no resuelta en la relación individuo-sociedad propuesta por Taylor y su política del reconocimiento. A veces parece que Taylor mantiene una idea antiliberal de individuo y explica los componentes sociales en la configuración y realización de la identidad individual. En este sentido, la sociedad o la comunidad son las creadoras del individuo. Pero en la ética de la autenticidad, parece más bien que el individuo debe realizar su yo auténtico contra todas las coerciones institucionales, comunitarias y sociales: contra la familia, la escuela, la religión organizada o el Estado. Desde este segundo punto de vista, la sociedad o la comunidad aparecen como limitadoras del yo. Y Taylor apuesta por esta

[14] Cfr. J. Habermas, «Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State», en el libro ya citado de A. Gutmann (ed.), *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*, p. 109.

[15] K. A. Appiah, «Identity, Authenticity, Survival. Multicultural Societies and Social Reproduction», en *ibídem*, pp. 149-163.

personalidad romántica, creadora del propio y auténtico yo como una obra de arte frente al mundo. Según señala Appiah, podemos construir nuestro yo a partir de las opciones puestas a nuestra disposición por la cultura y la sociedad en que vivimos en un momento histórico determinado; es cierto que tenemos posibilidad de elección, pero nuestra capacidad para determinar las opciones entre las que elegimos no es tan grande como Taylor parece creer. Y yo me permito dudar, además, de la metáfora de un yo constructor consciente y deliberado de sí mismo. Tengo la sospecha de que la identidad es, en gran medida, un proceso lateral de nuestra acción y de nuestras decisiones, y si nos empeñamos en construir románticamente nuestro yo como una obra de arte estamos abocados al fracaso.

Defensa de un «yo múltiple»

La tesis que quiero defender respecto a Taylor es doble. Por un lado, considero que su descripción de las fuentes del yo es unilateral en el diagnóstico de lo romántico y lo expresivo como el núcleo del yo moderno. Y en segundo lugar, sugiero que, una vez hecha esta reducción del yo moderno a la versión romántica, Taylor procede a la invención de una tradición, a un recorrido histórico que le conduce al sitio donde quería llegar de antemano.

Mi primera crítica no se dirige a negar la importancia del yo romántico, sino a relativizarlo, teniendo en cuenta otras posibilidades de la identidad moderna: el *yo «clásico»* postulado por el Goethe maduro y según el cual no podemos conocernos a nosotros mismos por introspección, buceando en nuestro interior a la búsqueda de la voz interna de la conciencia o a la búsqueda de nuestros más íntimos y personales sentimientos, sino volcándonos hacia el exterior en actividad constante. Ciertamente, no es la versión goethiana del yo la única alternativa posible. También cabe tener en cuenta la eliminación, la *negación del yo* propuesta por la tradición

budista y reactualizada en los últimos años por el neobudismo de Serge-Christophe Kolm, o también por Derek Parfit [16].

Pero en este contexto me interesa más explorar una tercera posibilidad, la ofrecida por las concepciones del *yo plural o múltiple*, sobre las que hablaré a continuación. Y lo voy a hacer irónicamente mediante un recurso parecido al utilizado por Taylor, buscando las fuentes de este yo plural fundamentalmente en la literatura, inventando o creando otra tradición diferente de la señalada por él. Claro está que los autores que componen la tradición canónica de este yo plural son otros, son autores que en su mayor parte ni siquiera se mencionan en *Sources of the Self.* Y, sin embargo, haciendo honor al subtítulo de la obra de Taylor, *The Making of the Modern Identity*, han contribuido de una manera decisiva a configurar nuestro yo moderno. ¿Cómo entendernos a nosotros mismos si no es en la estela de autores como Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Hume, el Goethe maduro —«clásico» y no «romántico»—, Borges, Calvino y Pessoa? Y si hemos de incorporar también algo del romanticismo —pues ni siquiera este campo hay que cedérselo completamente a Taylor—, ¿por qué no recuperar a Heinrich Heine desde nuestra perspectiva? Heine, un romántico también olvidado en la tradición inventada por Taylor.

Como es bien sabido, parte de la polémica contemporánea sobre el multiculturalismo y la política del reconocimiento tiene lugar en los ámbitos académicos de Estados Unidos y Canadá, con el objeto de modificar el canon tradicional de las lecturas obligatorias de los estudiantes. Este canon tradicional es visto hoy por muchos como excesivamente unilateral, como producto de una situación de poder

[16] Cfr. de S.-Ch. Kolm, especialmente *Le Bonheur-liberté*, París, PUF, 1982, y de D. Parfit *Reasons and Persons*, Oxford, Oxford University Press, 1984. Véase también la introducción de J. Elster al libro compilado por él mismo bajo el título *The multiple self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986. El último capítulo de este libro recoge un resumen de uno de los capítulos centrales de la obra de Kolm a la que acabo de hacer referencia. Por otro lado, el libro de Elster analiza las diversas posibilidades del tema de la multiplicidad del yo desde coordenadas filosóficas y sociológicas. En lo que sigue, yo me atendré a otra perspectiva, la literaria, con la intención de responder a Taylor en su mismo terreno.

en la que la realidad es definida desde el punto de vista del varón frente a la mujer y de la cultura de origen europeo frente a otras culturas de orígenes africanos, asiáticos o de los indios americanos autóctonos. Sin ánimo de terciar en esa polémica y reconociendo el valor de ampliar el currículo hacia contenidos no tradicionales que aseguren nuestro reconocimiento del valor de otras culturas y la apertura a lo diferente, quisiera presentar tímida e irónicamente una perspectiva que no creo que pueda ser considerada como *politically correct*. Se trata de comprender al yo como dividido y múltiple, pues —y esto sería la tesis de fondo— sólo a través de hacer consciente esta multiplicidad del yo podremos abrirnos a lo diferente, únicamente desde la pluralidad de yos que conviven en mí puedo reconocer la multiplicidad de yos y culturas fuera de mí. Si admitimos el multiculturalismo es precisamente porque el yo moderno es especialmente diferenciado, múltiple, abierto, reflexivo y plural. Espero también que el matiz de ironía presente en este paralelismo entre individuo múltiple y sociedad multicultural no me sea reprochado como una inconsecuencia con mi rechazo del paralelismo romántico trazado por Taylor entre el ideal de autenticidad del yo y el ideal colectivo de autenticidad de toda una sociedad.

Vayamos por tanto con la construcción del canon de este yo plural, con la invención de esta tradición alternativa a la de Taylor o con la exploración de las fuentes del «yo múltiple», por usar su misma metáfora. Este nuevo canon parte de la importancia de la novela para la construcción de la identidad moderna. Frente a Taylor —que se centra más en la poesía y que cuando habla de novela se refiere casi con exclusividad al desarrollo de la novela en el siglo XVIII, con su hincapié en la descripción de lo cotidiano y en la exaltación de los sentimientos íntimos—, pienso que es necesario recordar la concepción que Kundera tiene de la novela moderna como el «espíritu de la complejidad» que nos revela a cada uno de los lectores que las cosas y el mundo son más complicados de lo que nos creemos, más inseguros e inciertos porque ya no hay una única verdad absoluta sino, en todo caso, múltiples verdades relativas encarnadas en cada personaje:

> Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del Juez supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única Verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. De este modo nació el mundo de la Edad Moderna y con él la novela, su imagen y modelo [17].

Aunque sólo fuera por este descubrimiento de la ambigüedad y complejidad del mundo, ya tendríamos suficiente motivo para incorporar a Cervantes a nuestro canon. Pero también habría que tener en cuenta la pluralidad del yo —simbolizada en el desdoblamiento de Alonso Quijano— y la ironía cervantina, en cuyo mundo plural y ambiguo sólo don Quijote, en su locura, puede afirmar: «Yo sé quien soy». Y por último, quisiera destacar la riqueza de Cervantes en su utilización de las metáforas del yo. Cualquier teoría de la identidad y de la subjetividad no puede prescindir de enfrentarse con la interpretación de algunas metáforas esenciales: aquellas que pueden reunirse bajo la rúbrica general de la máscara y las que se concentran bajo la imagen del espejo [18]. Por ello, de nuevo quiero traer a colación aquel texto de Cervantes en *Don Quijote* en el que las dos metáforas se unifican bajo la perspectiva de la identidad. La máscara nos pone un espejo delante para que veamos quiénes somos, para que nos hagamos conscientes de nuestra identidad. Dado que ya he citado ampliamente el texto en el capítulo dedicado al *theatrum mundi*, no lo voy a repetir aquí. Sólo quiero recordar las palabras de don Quijote a Sancho, según las cuales el teatro hace «un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo

[17] M. Kundera, *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 16.

[18] R. Konersmann ha llamado la atención sobre esta necesidad de estudiar las metáforas para todo aquel que quiera hablar de subjetividad. Véase su artículo «Die Metapher der Rolle und die Rolle der Metapher», en *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band XXX, 1986-87, pp. 84-137, y su libro *Lebendige Spiegel.Die Metapher des Subjekts*, Frankfurt, Fischer, 1991.

las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes»[19].

No es éste el lugar más apropiado para analizar la profusión de espejos y máscaras en el Quijote[20], sino más bien de tomar este texto como emblema de un núcleo común de reflexiones a la literatura, la filosofía y las ciencias sociales. Las dos metáforas del espejo y la máscara como imágenes del yo tienen una larga historia en la filosofía occidental, historia que no puedo aquí reconstruir.

De la compleja discusión de Hume sobre la identidad personal sólo quisiera retener dos cosas: el sano escepticismo que le lleva a desconfiar de su interioridad, de sus opiniones, a dar cada nuevo paso dudando y temiendo un error y un absurdo en el razonamiento en cada nueva reflexión: «Cuando dirijo la vista a mi interior, no encuentro sino duda e ignorancia»[21]. En segundo lugar, interesa destacar sus metáforas de la identidad personal: el ser humano no es más que «un haz o colección de percepciones diferentes, que se suceden entre sí con rapidez inconcebible y están en un perpetuo flujo y movimiento»[22]; la «mente es una especie de teatro en el que las distintas percepciones se presentan en forma sucesiva»[23]; y la identidad es comparada a un barco sometido a continuas reparaciones que afectan a su estructura o a una iglesia derrumbada y re-

[19] M. de Cervantes, *Don Quijote*, 2.ª parte, cap. XII.

[20] Sin embargo, no quiero dejar de recordar las palabras del pintor Antonio Saura en la nota a sus ilustraciones de la obra de Cervantes: «La proliferación de espejos que percibimos en la lectura de *Don Quijote de la Mancha*, en cierto modo relacionada con la que hallamos en *Las Meninas* de Velázquez, aparece no solamente en el elogio de la contradicción que comprende o en la justificación de la paradoja que entraña, sino también, y en el camino de la estructura, en la yuxtaposición de géneros —el cuadro dentro del cuadro, la novela en la novela—, así como la inclusión de *tempos* diferentes dentro de una acción en la que el espejismo de la mente se fructifica en dos centros, diversos y complementarios, bajo la presencia de un escenario omnipresente». (A. Saura, nota del ilustrador, en la edición del Quijote debida a Martín de Riquer, Madrid, Círculo de Lectores, 1987, vol. II, p. 355.)

[21] D. Hume, *Tratado de la naturaleza humana*, ed. de F. Duque, Madrid, Editora Nacional, 1977, p. 416.

[22] *Ibídem*, p. 400.

[23] *Ibídem*, p. 401.

construida de nuevo. Pero la imagen más importante es la del yo como república:

> No puedo comparar al alma con nada mejor que con una república o estado en que los distintos miembros están unidos por lazos recíprocos de gobierno y subordinación, y que dan origen a otras personas, que propagan la misma república en los cambios incesantes de sus partes. Y del mismo modo que una misma república particular no solamente puede cambiar sus miembros, sino también sus leyes y constituciones, de forma similar puede una misma persona variar su carácter y disposición al igual que sus impresiones e ideas, sin perder su identidad [24].

En cuanto a Goethe, habría que rescatar su idea de la división interna del yo expresada de manera magistral por Fausto («Dos almas hay en mi pecho y una de ellas pugna por separarse de la otra») y la realización del individuo no en la búsqueda de interioridad, sino en la exterioridad, en el continuo volcarse en la acción, idea esta última a la que ya me he referido más arriba. Es importante el correctivo de Goethe a la «teoría de la interioridad», a ese *noli foras ire* de cuño agustiniano y que fuera en su momento profundizado por Lutero, pues ese abandono del mundo externo supone una inhibición respecto al mundo de la política como algo que contamina la dedicación de la persona al cultivo de su mundo interior y que —repito una vez más— es perfectamente compatible con soluciones políticas autoritarias.

Y de Goethe pasamos a Heinrich Heine, el romántico que tiene cabida en este nuevo canon que estoy intentando esbozar. Un Heine múltiple y multicultural en quien podemos aprender que la identidad se configura también en términos políticos de lucha y reconocimiento. Heine es otra de las grandes lagunas del libro de Taylor: resulta sorprendente que un profesor de filosofía política

[24] *Ibidem*, pp. 411-412. Véase la discusión de las ideas de Hume sobre la identidad en la tesis doctoral de Antonio Valdecantos *El mito del contexto. Tres argumentos sobre el ideal contextualista en la filosofía moral contemporánea*, Universidad Autónoma de Madrid, 1994, especialmente pp. 91-102.

no dedique ni una sola página de su voluminoso libro a hablar de la conformación política de la identidad personal. Ciertamente la fuente del yo explorada por él es importante, la fuente religiosa, la del sentimiento y la formación de la interioridad, pero no es menos importante la fuente política del yo, el surgimiento de la identidad en la lucha política. Al menos en España y para varias generaciones —entre la que se encuentra la mía—, la identidad se ha conformado en una clave religiosa por educación y en una clave política por devoción. Pero no sé, tal vez en Canadá y para la generación de Taylor haya sido de otra manera.

Un Heine, decía, múltiple y multicultural. Alemán de nacimiento y cultura, francés de adopción, cosmopolita antes que patriota, partidario del progreso y no de las añejas tradiciones del romanticismo político, luchador por la causa de la libertad y la emancipación de los pueblos. Un Heine crítico de la tradición autoritaria alemana en su poema «Alemania. Un cuento de invierno», amigo de los franceses y de las libertades conseguidas en la revolución y un Heine que se atreve a hablar sobre Polonia como nación en un momento histórico en que se encuentra dividida entre Prusia, Austria y Rusia, un momento en que lo «políticamente correcto» habría sido hablar de las «provincias prusianas al este del río Elba». Un Heine, en fin, defensor de un pluralismo valorativo y de la multiplicidad de los viejos dioses que vuelven de nuevo de su exilio cuando el monopolio del monoteísmo cristiano parece haber llegado a su fin. A este Heine se refiere crípticamente Max Weber en su diagnóstico de la situación moderna, en la que el monopolio interpretativo del grandioso *pathos* de la ética cristiana termina y es sustituido por la resurrección de los viejos dioses, plurales y diversos, entre los que el individuo tiene que elegir personal y trágicamente:

> Los numerosos dioses antiguos, desmitificados y convertidos en poderes impersonales, salen de sus tumbas, quieren dominar nuestras vidas y recomienzan entre ellos la antigua lucha[25].

[25] M. Weber, «Ciencia como vocación», en la edición de Alianza *El político y el científico*, Madrid, 1984, p. 218. Sobre las formulaciones de Heine acerca de la transfor-

Y ya en nuestro siglo nos encontramos con los tres grandes defensores de la pluralidad del yo en claves diferentes: Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

En cuanto a Pessoa, recuérdese que ya bajo su nombre o sus nombres se ocultan dos cosas: Pessoa significa en portugués «persona», la palabra derivada de la que usaban los griegos para nombrar las máscaras en el teatro; y «per-sonare» designaba la acción de hablar o sonar a través de dicho objeto, que tenía la finalidad de amplificar la voz del actor. En segundo lugar, recuérdese también que Pessoa utilizó diferentes nombres y personalidades para firmar sus escritos, como Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Alvaro de Campos, Coelho Pacheco, Bernardo Soares o Alexander Search. El juego de máscaras y espejos ocultan una personalidad múltiple o también, a veces, pueden revelar una total identificación entre el personaje y su máscara, de manera que no se la puede uno quitar para mirarse en el espejo sin arrancarse el rostro a jirones: la máscara se nos acaba pegando e identificando con nosotros mismos. Me voy a permitir transcribir dos textos de Pessoa, aunque, en realidad, el segundo sea de Ricardo Reis. En el primer texto, Pessoa reflexiona sobre la pluralidad del yo, pluralidad ante la cual no cabe otra actitud que la de distancia, la de emplear activamente la ironía con el objeto de desconocernos conscientemente, invirtiendo la famosa frase del oráculo de Delfos:

> Nadie me conoció bajo la máscara de la identidad ni supo nunca que era una máscara, porque nadie sabía que en este mundo hay enmascarados. Nadie supuso que junto a mí estuviera otro que, al fin, era yo. Siempre me juzgaron idéntico a mí.
>
> Vivimos todos lejanos y anónimos; y disfrazados sufrimos, desconocidos. Para unos esta distancia entre un ser y ellos mismos jamás se

mación de las antiguas divinidades grecorromanas al avanzar la cristianización en Centroeuropa en el siglo III, y sobre la vuelta de los antiguos dioses con el retraimiento del monoteísmo cristiano, véanse especialmente sus relatos *Espíritus elementales* y *Los dioses en el exilio.* (Recogidos en castellano en la edición de obras de H. Heine a cargo de P. Gálvez, y titulada precisamente *Los dioses en el exilio*, Barcelona, Bruguera, 1983.)

> revela; para otros resulta de cuando en cuando iluminada, con horror o dolor, por un relámpago sin límites; para algunos ésta es la penosa constancia y cotidianidad de la vida.
>
> Saber bien que quien somos no nos atañe, que lo que pensamos o sentimos es siempre una traducción [...], saber todo eso a cada minuto, sentir todo eso en cada sentimiento, ¿no será ser extranjero en la propia alma, exiliado en las propias sensaciones? [26]

¿Y no será esa manera de ser extranjero para uno mismo —podemos concluir volviendo a nuestro tema— el mejor modo de comprender otros exilios y otras extranjerías? El segundo texto, el poema de Ricardo Reis, reza así:

> Viven en nosotros innúmeros;
> Si pienso o siento, ignoro
> Quien es que piensa o siente.
> Soy tan sólo el lugar
> Donde se siente o piensa.
>
> Tengo más almas que una.
> Hay más yos que yo mismo
> No obstante, existo.
> Indiferente a todos.
> Los hago callar: yo hablo.
>
> Los impulsos cruzados
> De cuanto siento o no siento
> Disputan en quien soy.
> Los ignoro. Nada dictan
> A quien me sé: yo escribo [27].

Como Borges es, tal vez, más conocido —¿quién puede conocer a Borges?—, me voy a detener poco en él. Ya en un breve escrito de

[26] F. Pessoa, *Poesía*, selección, traducción y notas de J. A. Llardent, Madrid, Alianza Editorial, 1989, p. 21.
[27] *Ibídem*, pp. 170-171. De una manera similar, sostiene Tabucchi, en su conocida novela *Sostiene Pereira*, que existe una república de yos, y uno de ellos se convierte en yo dominante.

1925, titulado precisamente «La nadería de la personalidad» y publicado en su primer volumen en prosa *Inquisiciones*, que nunca quiso volver a reeditar en vida, insiste machaconamente en que «no hay tal yo de conjunto», ese yo es un producto de la «egolatría romántica» y del «vocinglero individualismo» y, además, desbarata las artes. Su intención es muy explícita:

> Quiero abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo: empeño a cuya realización me espolea una certidumbre firmísima, y no el capricho de ejecutar una zalagarda ideológica o atolondrada travesura del intelecto. Pienso probar que la personalidad es una trasoñación, consentida por el engreimiento y el hábito, mas sin estribaderos metafísicos ni realidad entrañal. Quiero aplicar, por ende, a la literatura las consecuencias dimanantes de esas premisas, y levantar sobre ellas una estética, hostil al psicologismo que nos legó el siglo pasado, afecta a los clásicos y empero alentadora de las más díscolas tendencias de hoy [28].

Esa nadería del yo se traduce a veces en su desdoblamiento, como en el relato «El otro» de *El libro de arena* (1975), en el que, a pesar de la distancia, pues uno está en Cambridge y el otro en Ginebra, el viejo Borges se encuentra y conversa consigo mismo o, mejor, con su otro, su *alter ego* cincuenta años más joven, y no se entienden, no pueden entenderse. Y el viejo yo de Borges concluye:

> Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo. Cada uno de los

[28] J. L. Borges, «La nadería de la personalidad», en *Inquisiciones*, vuelto a publicar recientemente en Barcelona, Seix Barral, 1994, p. 93. Creo que no es ocioso citar a un autor muy admirado por Borges, Oliverio Girondo, quien en 1932 hace también un alegato por la multiplicidad de identidades: «Yo no tengo una personalidad, yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades» («Espantapájaros», en O. Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías y otros poemas*, edición de T. Barrera, Madrid, Visor, 1995, p. 107).

> dos era el remedo caricaturesco del otro. La situación era harto anormal para durar mucho más tiempo. Aconsejar o discutir era inútil, porque su inevitable destino era ser el que soy[29].

Y por último, Italo Calvino. Concluiré con él, ya que con una referencia a su obra también empezaba este capítulo. En la quinta de sus propuestas para el próximo milenio, Calvino hace una defensa apasionada de la multiplicidad, de «la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo»[30]. Una enciclopedia abierta —dice más adelante— que no encierra todo el conocimiento, contradiciendo su propia etimología, porque hoy no hay ya una totalidad del conocimiento que no sea potencial, conjetural y múltiple. Entre los modelos de multiplicidad y complejidad de la novela contemporánea enumerados por Calvino —el *texto unitario* que parece el discurso de una sola voz y resulta interpretable en varios niveles, el *texto múltiple*, el *texto inconcluso* en su ambición de abarcar todo lo posible y el *texto no sistemático*—, quiero aquí destacar el segundo:

> Tenemos el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtin ha llamado «dialógico» o «carnavalesco», y cuyos antecedentes encuentra en autores que van de Platón a Rabelais y a Dostoievski[31].

A pesar de que Calvino termina abogando por la posibilidad de escribir una obra fuera del *self*, que permitiese salir de la limitada perspectiva de un yo individual para dar la palabra no sólo a los otros yoes, sino también a la naturaleza, para hacer hablar a todo lo que no tiene palabra, prefiero quedarme con su propuesta de la complejidad del mundo, de los infinitos universos contemporá-

[29] J. L. Borges, «El otro», en *El libro de arena*. Cito por el volumen II de las *Obras completas* publicadas en Madrid, Círculo de Lectores, 1993, p. 317.
[30] I. Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 121.
[31] *Ibídem*, p. 132.

neos, de la multiplicidad potencial de lo narrable que se desdobla en la pluralidad del yo de cada una de las vidas humanas:

> He llegado al término de esta apología de la novela como una gran red. Alguien podrá objetar que cuanto más tiende la obra a la multiplicación de los posibles, más se aleja del unicum que es el self de quien escribe, la sinceridad interior, el descubrimiento de la propia verdad. Al contrario, respondo, ¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones? Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles [32].

Así pues, el yo plural como libro y como biblioteca. Y con esta metáfora del yo entre la identidad y la diferencia, entre la unidad del sí mismo y la pluralidad de elementos que contiene, quiero concluir. El libro como metáfora tiene en nuestra tradición una larga historia y, al menos, tres elementos distintos: la naturaleza como gran libro, el autor como libro y el lector también como libro. Se trata de metáforas relacionadas con la construcción textual y discursiva de nuestra identidad. Nos construimos como sujetos leyendo y —también a veces— escribiendo libros. Nos abrimos a otros mundos a través del lenguaje, a través de la lectura no sólo de obras literarias sino también filosóficas o de ciencia política. No en vano somos herederos de una de las grandes culturas del libro, y la visión de la naturaleza como un gran libro ha sido un tópico, al menos desde Bacon y Galileo, como bien nos recuerda Borges. Galileo pensaba que la filosofía estaba escrita con caracteres matemáticos en el gran libro del universo que siempre se encuentra abierto ante nuestros ojos. «El mundo, según Mallarmé existe para un libro; o, según Bloy somos versículos o palabras o letras de un libro mágico, y ese libro incesante es lo único que existe en el mundo: es, mejor dicho, el mundo.» [33]

[32] *Ibídem*, pp. 137-138.

[33] J. L. Borges, «Del culto de los libros», en *Otras inquisiciones.* En el vol. II de las

También el autor —o los autores— como libros individuales o colectivos. Pues también es un lugar común que cada autor escribe a lo largo de su vida una única obra, de la que se van desgajando los diversos libros como frutos más o menos maduros que ayudan a configurar toda la vida del escritor como capítulos plurales y diversos de un único libro.

Y por último el lector como libro. Y no sólo don Quijote con su peculiar manera de leer y poner en práctica lo leído, sino todos y cada uno de nosotros, que configuramos nuestra vida leyendo. Necesitamos buenos lectores. Como ese hipotético lector del que habla Italo Calvino casi al final de *Si una noche de invierno un viajero...*:

> Cada nuevo libro que leo entra a formar parte de ese libro total y unitario que es la suma de mis lecturas. Esto no ocurre sin esfuerzo: para componer ese libro general, cada libro particular debe transformarse, entrar en relación con los libros que he leído anteriormente, convertirse en su corolario o su desarrollo o refutación o glosa o texto de referencia. Hace años que frecuento esta biblioteca y la exploro libro a libro, estante a estante, pero podría demostrarles que no he hecho sino avanzar en la lectura de un único libro[34].

Con Calvino concluye, pues, este intento de construcción de un canon del yo múltiple, elaborado como alternativa irónica a la propuesta tayloriana de rehabilitación del yo romántico. Toda reconstrucción de tradiciones es inevitablemente selectiva, pero las lagunas literarias de *Sources of the Self* son demasiado evidentes. Mi propuesta es conscientemente parcial y tentativa, pero, en cualquier caso, me parece que una respuesta a Taylor hay que estable-

Obras completas publicadas en Madrid, Círculo de Lectores, 1992, p. 309. La metaforología en torno al mundo como libro ha sido ampliamente desarrollada por H. Blumenberg en *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981. Véase también el recorrido histórico de D. Ynduráin en su artículo «La vida como libro», en F. Cerdan (ed.), *Hommage à Robert Jammes* (Anejos de *Criticón*, 1), Toulouse, PUM, 1994, pp. 1193-1209.

[34] I. Calvino, *Si una noche de invierno un viajero...*, Madrid, Siruela, 1989, p. 284.

cerla en los terrenos que él transita: el de la política y, sobre todo, el de la literatura.

Coda: Sobre la ambigüedad de las metáforas

Si volvemos de nuevo a Thomas Hobbes, nos podemos encontrar con la versión autoritaria de la metáfora del yo como libro. En efecto, al final de la Introducción al *Leviatán* —tal vez el texto más plagado de metáforas en toda la filosofía política occidental a pesar de que su autor considera que la metáfora es una fuente de errores y malentendidos que impiden el conocimiento y nos descarrían hacia conclusiones absurdas— recupera Hobbes el dicho de que la sabiduría no se adquiere leyendo libros, sino leyendo a los hombres. Y complementa esta sentencia con una peculiar interpretación del viejo adagio *Nosce te ipsum*, que traduce intencionadamente como *Léete a ti mismo*, lee el libro que tú eres o que está en tu interior, pues debido a la semejanza de los pensamientos y pasiones de los hombres, quien mire dentro de sí considerando qué hace cuando piensa, opina, razona, espera, teme, etc., podrá leer y conocer cuáles son las pasiones o los pensamientos de los demás individuos en ocasiones similares. Pero en el caso del gobernante, esa lectura interior será más compleja, porque «quien ha de gobernar a toda una nación debe leer en sí mismo no a este o a aquel hombre particular, sino a toda la Humanidad» [35]. Y a esta tarea difícil y ardua, más complicada que aprender cualquier ciencia o lengua, dedica explícitamente Hobbes su *Leviatán*, para que, una vez desbrozado por él el camino y hecha su lectura de manera clara y ordenada, pueda el gobernante realizar con menor esfuerzo la suya. Así pues, incluso esta metáfora del yo como libro o biblioteca ha sido históricamente susceptible de interpretaciones autoritarias: tengo que leer en mi interior a toda la humanidad para poder gobernarla.

[35] Thomas Hobbes, *Leviathan*, edición e introducción de C. B. Macpherson, Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 83.

En cualquier caso, bien está concluir este libro por donde comenzó: con una referencia a Hobbes. De esta manera se cierra sobre sí mismo como una serpiente que se muerde la cola, tradicional jeroglífico barroco de la vida humana: todo termina donde empieza y el final no es más que una vuelta al principio, tal vez una invitación al sufrido lector a releer de nuevo el libro si ha sido capaz de llegar hasta este colofón.

El libro universitario
Alianza editorial
Novedades en Filosofía

referencia

Sylvain Auroux
Diccionario de Filosofía
Traducción coordinada por G. Quintás, J. Vigil, J.C. Gómez, M. Sellés, S. Merchán, H. Marraud y T. Calvo.

Este diccionario evita deliberadamente la fosilización de las palabras tan común en otras obras de este tipo, que hace de los diccionarios una especie de lengua mítica para uso de especialistas. En esta monumental obra se persigue que los conceptos sean una especie de llave para acceder a los textos filosóficos, a las discusiones, a los problemas y a los autores. Así, cada entrada tiene contenido y bibliografía propios, pero también establece conexiones, mediante un sistema de referencias, que permiten al lector viajar a través de la Filosofía.

Sylvain Auroux (1947) es director de investigación en el CNRS.

materiales

Ángel Prior Olmos
Los Manuscritos: economía y filosofía de Karl Marx

Ignacio Izuzquiza
La profesión de fe del vicario saboyano de Jean Jacques Rousseau

Ángel Álvarez Gómez
La Suma contra los gentiles de Tomás de Aquino

herramientas

Carlos Thiebaut
Conceptos fundamentales de Filosofía

A pesar de su brevedad este libro resuelve las dudas terminológicas básicas que se pueda plantear un lector profano que necesite o tenga curiosidad por la Filosofía.
Sin embargo, a diferencia de obras mucho más extensas, no siempre se limita a dar una definición descriptiva de los conceptos sino que ahonda en su complejidad cuando el tema lo requiere. La serie Conceptos fundamentales, de la que forma parte este título, se convierte así en una novedad en el panorama de obras de referencia en castellano.

Carlos Thiebaut es Catedrático de Ética en la Universidad Carlos III de Madrid.

ensayo

Martin Heidegger
Ontología

John Keane
Reflexiones sobre la violencia

Alianza Editorial ensayo

Antropología
Arte
Biografías
Biología
Ciencia política
Economía
Educación
Filosofía
Física
Geografía
Historia
Lingüística
Matemáticas
Música
Psicoanálisis
Psicología
Química
Sociología



3492018
ISBN 84-206-7918-6





En la tradición del pensamiento político se ha solido entender la metáfora de forma reductiva —como una mera figura retórica para embellecer el discurso o hacerlo más persuasivo—, pero, además, la metáfora tiene una función constitutiva del lenguaje, del pensamiento y de la acción política. Podríamos preguntarnos qué quedaría del pensamiento político si se suprimieran metáforas como cuerpos políticos, teatros, naves del Estado, mercados, etc. José M. González García analiza en el presente libro algunas de las metáforas más empleadas a lo largo de la historia de la filosofía política y examina su papel —en absoluto inocente— en la argumentación política.

José M. González García es investigador en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

El libro universitario
Alianza Editorial